

Masteroppgave

Språket og mytene – en reise i maskeradens tegn

En tolkning av Lars Ove Seljestads roman *Blind*

Av

Linn Berit Johansen

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder: Jahn Holljen Thon

Universitetet i Agder, Kristiansand

Dato: 3. november 2008

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært en omfattende prosess på flere måter, og den har derfor vært umulig å foreta alene. Først vil jeg takke min veileder og inspirator Jahn Holljen Thon. Jeg skylder ham uendelig stor takk for alltid villige veiledersamtaler og kyndige, strenge, konstruktive korrigeringer. Per Folkesson skal også ha stor takk fordi han raskt sendte meg boken *Nordisk mansforskning – En kartläggning* da jeg spurte etter denne. Boken har vært til uvurderlig hjelp. Jentene på lesesalen skal også ha takk, særlig Nina og Linda Kristin, for inspirerende skriveatmosfære og det trivelige vennskap vi har hatt.

Den største takken skal likevel min mann Ivan ha fordi han gjennom hele forløpet har vært positiv, og har pushet på i tunge tider. Han har nok forsaket mer enn jeg vet om. Ole og Malin skal ha en særlig takk for utholdenhet med en til tider ganske så fraværende mor.

Jim, Ann Carin, Dag og Arja skal også nevnes for deres store forståelse og hjelpsomhet når dette har trengtes. En stor takk skal også Anne Lise ha, fordi hun stilte opp som språkvasker.

Takk!

Innholdsfortegnelse

Forord	2
1. Innledning:	5
Kapittel 1. Utgangspunkt	5
Kapittel 2. Metoden	6
1. 1. Nysgjerrighet og skepsis	6
Kapittel 3. Teoretiske aspekter	8
1. 1. Mannen: i historisk og politisk perspektiv	8
2. 1. Estetikk: myte	16
2. 2. Sjanger	23
2. 3. Forfatter, tekst og leser	24
Kapittel 4. Mottakelsen	26
1. Innledning	26
2. Kriterier og kritikk	27
2. Analysen:	30
Kapittel 5. Estetiske vurderinger	
1. Innledning	30
2. Komposisjon	31
2. 1. Miljøet som drivkraft	31
2. 2. Åtte kapitler	33
3. Form - grotesk realisme	42
3. 2. Det groteske og kroppen	42
3. 3. Det groteske og latteren	49
3. 4. "Karneval"	51
4. Språk	54
4. 1. Språk og sjanger	54
4. 2. Språket som kjønnnet diskurs	60
4. 3. Fars tale	63
4. 4. Litterær tilknytning	68
5. Intertekstuell ekskurs; Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot	69
5. 1. Seksualitet i litterær form	69

5. 2. Tre romaner	70
Kapittel 6. Psykososiale vurderinger	75
1. Sosiologi og sosialisering	75
2. Mennene	77
3. Mannsforbundet	78
4. 1. Mannen, kroppen og sex	79
4. 2. Mannsforbundets objekter	83
4. 3. Prostitusjon	84
4. 4. Menn og vold	87
4. Stereotypier -kjønnsideologi eller brudd?	89
 3. Avslutning	92
Kapittel 7. Mytenes funksjoner	92
1. Faktorer for forståelse	92
2. Språkets rolle	94
Litteraturliste	96
Sammendrag	100

Del 1. Innledning

Kapittel 1. Utgangspunkt

I denne avhandlingen vil fokuset være på kjønnsrepresentasjonen knyttet til myter som bærere av kjønnsstradisjoner innenfor romanen. Oppmerksomheten vil hovedsakelig være rettet mot språkets betydning i fremstillingen av mannen og maskulinitet. Hvordan skildres mannen i en moderne roman anno 2005 av en forfatter som har utdanningsfeltet sitt innenfor sosiologi?

Hvilke myter er fremtredende, og hvilken funksjon har mytene omkring mannen i en moderne samtidsroman?

Spørsmålene oppstår som resultat av nysgjerrighet og mistanke om at mannen (på linje med kvinnen) er offer for kjønnskarakteristikker og stereotypier gjennom sære fremstillinger menn vanligvis ikke kjenner seg igjen i. På denne måten har norske forfattere alltid brukt myter omkring maskuline og feminine størrelser for å imøtekomme sine lesere, og stereotype karakterer representerer kjønnene slik leseren forventer de skal være.

Blind er en roman som benytter tradisjonelle kjønnsmyter der særlig mannens seksuelle utfoldelse blottlegges. Denne utfoldelsen, tradisjonen tro, rettes mot kvinnene hovedpersonen møter i sitt 40-årige livsløp, men det er likevel mytene omkring menn som overgriper som er interessant. Til forskjell fra mange andre romaner antyder Seljestad hvor forstyrrende mannsmytene kan være både ved sin eksistens og når de brytes ved at romanen antyder svaret på protagonistens avvikende atferd. Tilsynelatende er Geirs utsvevende liv underlagt biologi og drivkrefter han ikke styrer, men samtidig truer nettopp dette forholdet hans eksistens. Romanens andre tema, klassereise, fikk overveiende mye oppmerksomhet i media og andre avhandlinger skrevet om romanen, og det er også årsak til temaets beskjedne interesse og oppmerksomhet i denne avhandlingen hvor fokus i stedet rettes mot kjønnsmyter.

Seljestad har aldri profilert seg innenfor kjønnsforskningen, men har med bakgrunn i sosiologi hatt unik mulighet til å betrakte kjønnsfremstillingen i samfunnet gjennom moderne forskning. Dessuten er romanfortellingen tett knyttet til et bestemt geografisk sted, et miljø og en periode i Norges historie Seljestad har kunnskaper om og tilknytning til. Med tanke på det valgte temaet virker det riktig å studere kjønnsmytene gjennom representanter for kjønnsforskningen, og fordi mannen er studieobjektet, har jeg valgt å besvare avhandlingen med hjelp fra mannsforskningen. Enkelte feminister vil bli anvendt for å påpeke

motsetningsforhold i oppfatningen av hva mannskulturen kan innebære. Dette fungerer også som perspektivåpnere, og universelle eller snevre oppfatninger av menn vil lettere blottstilles.

Tyngdepunktet i avhandlingen sentreres ikke omkring gjenkjennelse og plassering av mannsstereotyper innenfor mannssamfunnet, men er en studie på romanens bidrag til myten. Metoden skal belyse sentrale temaer som er viktige for forståelsen av mannskulturen og maskulinitet gjennom tidene, og tradisjonell forskning innenfor fagområdet. Undersøkelsen av romanens estetiske og psykososiale landskap avslører en påfallende intim sammenheng mellom romanspråket, mannen og mytene som romanen forholder seg til. Derfor er undersøkelsen av kjønnsfremstillingen grunnleggende, og særlig hvordan protagonisten fremstilles.

Kapittel 2. Metoden

1. Nysgjerrighet og skepsis

Leserholdningen til arbeidet med, og analysen av *Blind* er overveiende preget av nysgjerrighet og åpenhet, men også skepsis til den ensidige fokusering på klassereise som tema. De kjønnsrelaterte temaene i boken blir dermed oversett, og fremstillingen av mannen som utemmet, psykopatisk jeger forbigås i stillhet uten videre spørsmålsstilling. Min oppfatning er likevel at Seljestad antyder, gjennom grotesk karnevalistisk ironisering og litterær iscenesettelse av mannen, at dette er fremstillingen av den syke, fornedrede mannen, han som kjemper, men aldri lykkes i hevn og oppreisningsprosjektet. Derfor er jeg skeptisk til de typiske kjønnsrollene romanen spiller ut, og den påfølgende ensidige fokuseringen på klassereise.

Når det antatte hovedtemaet ikke belyser eller beveger seg ned i dybden, kan fort tradisjonelle forestillinger og myter plasseres i sentrum for kjønnsforståelse. Dermed overføres også feilaktige forestillinger, og psykopatiske trekk hos protagonisten alminneliggjøres i den grad at temaet ikke berøres nevneverdig. Jeg ønsker derfor å rette oppmerksomheten mot det faktum at menn har blitt forvrengt fremstilt i litteraturen ved flittig bruk av myter, og i *Blinds* tilfelle også gjennom manglende fokus på menn og seksualitet i anmeldelsene.

Jeg engasjerer meg derfor i temaer angående menn knyttet opp til forholdet; vold og seksualitet. Temaet er høyaktuelt fordi fremstillingen av menn som kvinneerobrere, og med

lav terskel for bruk av vold, ikke er nye stereotypidannelser i litteraturen. Likevel er dette emner som bare skårer henholdsvis 8 % og 6 % av tidligere skrevne hovedfagsoppgaver om menn i følge heftet *Mannsforskning i Norge*¹. Det lave antallet skrevne oppgaver knyttet til temaet antyder, slik jeg ser det, enten alminneliggjøringen av kombinasjonen menn og vold, eller problematikk og ubehag omkring temaet.

Når det gjelder romanens komposisjon vil den være styrende for videre organisering av avhandlingen, og innholdet vil være avgjørende for valg av tematiske fokuseringer.

Analysedelen er organisert som en overgang fra de estetiske vurderinger til de psykososiale vurderingene av romanens menn. Denne organiseringen er motivert ut fra samlende drivkrefter i romanen, og skyldes spesiell nær forbindelse mellom romanens språk, oppbygging og dens innhold. Et annet motiv for organiseringen er basert på vurderinger omkring romanens anmeldelser. De er nemlig svært ensidig rettet mot temaet klassereise, selv om kjønnsproblematikken i romanen er tydelig.

Forhåpentligvis vil en helhetsvurdering kunne forsvare et oppstykket, men nyansert bilde av romanen og mytenes funksjoner slik de styrer karakterenes liv. Dermed blir det også mulig å forstå hvordan skjønnlitteraturen blir formidler av forestillinger og generaliseringer innenfor kjønn og seksualitet.

Men først en innføring i teorier som bakgrunn for videre forståelse og tolkning. To teoretiske hovedtemaer fremtrer som særlig relevante fordi de belyser mannsseksualitet fra flere tematiske perspektiver og vinklinger. Det første aspektet er **1. 1. Mannen: i historisk og politisk perspektiv** som er ment å fungere som teoretisk inngang og opplysning omkring det mandiges utvikling, men også som innføring i mannsforskningen med hovedvekt på Per Folkessons tolkninger og kartlegging av forskningen. **2. 1. Estetikk: myte** behandler mytebegrepet, og særlig Roland Barthes forståelse av moderne myter får betydning for tolking og myteforståelse. Dette bør også knyttes til og sees i sammenheng med Bakhtins forståelse av romanspråket. Under **2. 2. sjanger** vil jeg presentere det sjangermessige tema som harselerer og ubetinget dominerer romanen. Gjennom denne innsikten kan det påstås at bare gjennom forståelse for sjangerens omfattende narrespill avdekkes underliggende tematikk,

¹ Heftet er en oversikt over mannsforskningen i Norge fra slutten av 1990 tallet (Holter, 1999, s. 17).

karakterbruk og ironi. Punkt **2. 3. forfatter, tekst og leser** er muligens stimulert av Michel Foucaults spørsmål knyttet til forfatterintensjonen, og argumentasjon for forfatterens innvirkning på teksten med E. D. Hirsch som forsvarer av forfatterintensjonen.

Disse to teoretiske temaene fungerer opplysende for tematikken, og er gjennomgående essensielle for forståelse og tolkning av romanens dybde og helhet. I fellesskap danner de vinklinger som fører til klarhet og forståelse angående mytenes tilblivelse og funksjon, og hvordan dette uttrykkes i romanen.

Kapittel 3. Teoretiske aspekter

1. 1. Mannen i historisk og politisk perspektiv

Hvilke endringer, med betydning for mannen og maskulinitet, har foregått i samfunnet? Og hva forteller samfunnsendringene om komplekset maskulinitet?

Jeg vil rette fokuset mot den borgerlige mannen og det maskulines endringer fra tiden rundt 1850-tallet og frem til i dag fordi de største og mest omfattende endringer finner sted i dette tidsrommet. Store endringer foregikk i kjønnsdikotomien i sammenheng med viktige omveltninger og retningsendringer i samfunnet. Dette er nyttig informasjon for romanforståelsen nettopp fordi det spilles på gamle patriarkalske kjønnsrollemønstre som avløses av nye friere kjønnsroller. Rolleforskyvningen er synlig i romanen som helhet gjennom gamle tradisjonelle maktfordelinger og protagonists mistenksomhet og misogyni rettet mot kvinnens plass og frigjøring i familie og samfunn.

Hvis jeg begynner med 1800-tallets kjønnsdikotomi i samfunnet, var denne sterkt preget av påståtte anatomiske funn som ble grunnlag for en betraktning av kjønnene som forskjellige. Vitenskapsmenn som Charles Darwin, Carl Vogt og Herman Spencer utviklet teorier som ble grunnleggende for denne vurderingen med begrunnelse i *biologisme*. Radikale forandringer oppstod med tiden omkring det feminine og maskuline, og inngrodde kjønnsrollemønstre vaklet ved grunnene og førte til usikkerhet, forvirring, angst og aggresjon. Atferdsnormer som tidligere hadde fungert som rammer for kjønnsforståelse, overlevert gjennom generasjoner, endret seg i denne perioden og ble tildels verdiløse. Noen normer endret status, og ble reelle trusler slik som kvinnens nyvunne frihet og utvikling ble det for mannen.

Litteraturkritikeren Øystein Rottem peker på en grunnleggende faktor når det gjelder årsaken til usikkerhet, angst og aggresjon som oppstod i forbindelse med forrykninger i kjønnsrollemønsteret. I boken *Lyst* skriver han: ”Menneskenes livsformer utgjorde tidligere en *på forhånd gitt* fortolkning av den mening som menneskene kunne gi sitt liv” (Rottem, 1996, s. 129). Forandringene var omfattende og innbefattet mer enn små omslag. Det handlet om varige endringer av grunnleggende karakter som tidligere gav livet meningsinnhold, og det angikk rollen enkeltmennesket var født til gjennom kjønnnet det representerte. Rollen innebar, innenfor klare rammer, selvsagte krav enkeltmennesket skulle oppfylle. På et tidspunkt startet likevel en møysommelig gradvis forskyvning av kjønnsrollemønsteret.

Når dette betraktes og forstås med en innsikt anno 2008, innebærer dette opplagt en enorm frigjøring og utvidelse av enkeltmenneskets mulighetspotensial. Dette fordi endringene foregår samtidig med at begrepet ”identitet” blir en personlighetsstørrelse det kunne eksperimenteres med. Den gradvise utviklingen innebar uante muligheter for enkeltmennesket, og startet hovedsakelig som massefenomen under industrikapitalismens storhetsperiode i det 19. århundre.

For å omkranse, gripe og forstå utviklingen mannen og det maskuline gjennomgikk, er det hensiktsmessig først å undersøke mannsrolles kriterier, og dermed hvilke utfoldelsesrammer mannen hadde. Rottem mener mannsrollen ikke var en entydig størrelse og henviser til Steffen Kiselberg som deler den tradisjonelle mannsrollen opp i *borgerideal* og *mandighetsideal*. Borgeridealet er prototypisk bærer av vestlige idealer, og knyttes til konkurransekapitalismen som gradvis tar form. Dette realiseres via mannens rasjonalitet, karakter og et disiplinert driftsliv, for gjennom rasjonelle handlinger kan både naturen og de sosiale omgivelsene kontrolleres. Kontroll oppfattes dermed som ekstremt viktig for den karakterfaste mannen på disse områdene. Psykoanalytiker Sigmund Freud betegnet denne karaktertypen som *den anale tvangskarakter* fordi de har fortrenget sin infantile analerotikk. Karaktertypens kjennetegn er i overensstemmelse med borgeridealets rasjonalitet hvor også prestasjoner og konkurranseånd var grunnleggende prinsipper i et klart borgerlig patriarkalsk (mannsdominerte) samfunn.

Mandighetsidealet, derimot, henter ifølge Rottem inspirasjon fra annet hold:

Frisettelsen av mandigheten er nemlig intimt forbundet med naturen, forstått både som en ytre og en indre størrelse, og således at utfoldelsen i naturrommet samtidig innebærer en frisetelse av den egne, «indre» naturen (Rottem, 1996, s. 132 – 133).

Sivilisasjon og natur ble dermed to størrelser i motsetningsforhold til hverandre, og følgelig stod borgeridealet i kontrast til mandighetsidealet. Denne dikotomien synliggjøres i litteraturen av bl.a. forfatteren Jack London. Gjennom rike naturskildringer beskriver han den typisk barske mannens mistriksel i sivilisasjonens svøp fordi hans tilknytning og samhørighet befinner seg i den ugjestmilde og rå naturen. Begreper som æresfølelse, tapperhet og fysisk styrke står derfor sentralt samtidig som virkelig mandige menn dyrker frisetelsen av egen, indre dype mannsnatur. Rottem benytter uttrykket «mandighetens mytologiske landskaper» når han beskriver heltenes tilstedeværelse i den kapitalistiske sivilisasjonens randområder.

Forfatteren Knut Hamsun behandler også mannsproblematikken og plasserer karakterene etter tidens ånd, i sivilisasjonens randsoner. I romanen *Pan* møter leseren Glahn som befinner seg ikke bare fysisk, men også mentalt i randsonen mellom sivilisasjon og natur. Glahn behersker naturen med dens naturgitte lover og regler for jakt og frihet, og kontrasten er derfor stor til sivilisasjonens kompliserte koketteri og sosiale liv. Hans manglende kunnskaper om normer og regler karakteristiske for sivilisasjonens mandighetsideal, borgeridealet, er typisk for tidens litterære helter. Dermed ble kontraster og overganger blottlagt også på det menneskelige plan.

Kiselberg mener mandighetsidealets utforming i Norge hadde sammenheng med overgangen fra jordbrukssamfunn til industristad. Dette ble en endring som innebar trusler mot det patriarkalske systemet som inntil da hadde hatt sterk forankring i bondesamfunnet. I tillegg tok kvinnebevegelsen form fra 1880 årene, og representerte en annen, indre type splittelse mellom kjønnene. Kvinnene krevde sin selvfølgelig plass i samfunnet; likestilte, og med samme rettigheter som menn. Til sammenligning er likestilling i 2008 den største selvfølgelig, og derfor fremstår det underlig at fenomenet var såpass problematisk for mannen.

De omfattende samfunnsendringene krevde nemlig stor omstilling fra mannens side. I tillegg betraktet han kvinnens bevegelser mot områder tidligere forbeholdt menn, og som hadde

representert domener og markører for det maskuline. Kvinnene hadde uendelig mye å innhente, mens mannen over tid stod tilbake med et knippe verdiløse, usikre mannsmarkører. Fordi fremgang og erobringer var befestet i mannsrollen, ble hans anseelse aktualisert på en annen fremmed måte; hva skulle mannen nå strekke seg mot? Han hadde allerede friheten kvinnen higet etter, og kikket heller med usikkerhet og mistenksomhet på kvinnens krav om deltakelse. I boken *Män i Norden – manlighet och modernitet* skriver Sigríður Matthíasdóttir om ”Mandlighedens krise og kvinden som politisk individ” og disse tre reaksjonene på kvinnens inntog var typiske i det offentlige rom:

Michael Kimmel identifiserer tre forskjellige reaksjoner mod feminismen blandt mænd i denne periode. Han betegner dem som henholdsvis den profeministiske [...], den promaskuline, og den misogyne eller antifeministiske. Kimmel mener, at flertallet af mænd tilsluttede sig de to sidstnævnte reaktionsformer og kæmpede for en forstærkning af traditionelle maskuline værdier[...] (Lorentzen & Ekenstam, 2006, s. 249).

Kvinnernes nye deltakelse i samfunnet bør sees i sammenheng med tidligere ubestridte fakta om biologisk kjønn og individets naturlige rolle. Dette fordi tidligere effektive kjønnsdikotomier mistet kraft, og oppmerksomheten rettes heretter mot det skapte kjønn (gender). Introduksjonen av det skapte kjønn var opplagt ideell for feminismen, men mindre positiv for deres makker, mannen. Sigríður Matthíasdóttir fortsetter:

Historikeren Gail Bederman mener, at middelklassens mænd begyndte at søge nye strategier til at reformulere mandligheden og at årsagerne til dette lå i en usikkerhed og udsigt til forminskede status (Lorentzen & Ekenstam, 2006, s. 249).

Usikkerhet var altså forbundet med nye mannsidentiteter, og en rådvill balansegang mellom det nye ukjente og det usmakelig umandige. Det ukjente innebar banebrytende fremtidsutsikter og veien videre, og det umandige ble klassifisert som enten noe kvinnelig; *No Sissy Stuff*², eller laster som alkoholisme og tigging. De sistnevnte lastene ble fortrinnsvis koblet til nedre sosiale sjikt som arbeiderklassen.

En foreløpig oppsummering viser at den første endringen i samfunnet, som fikk betydning for mannen og det maskuline, befant seg i splittelse innad i mannskulturen mellom

² Begrepet betyr: Vær for all del ikke som jenter. Det blir brukt av Robert Brannon som en av de fire formene mannsrollen består av. (D. David og R. Brannon: *The Forthty-Nine Percent Majority. The Male Sex Role*. 1976).

ytterpunktene; borgerideal og mandighetsideal. Disse idealene representerte kontraster med sivilisasjon og kontroll på den ene siden, og natur og frigitt indre mannsnatur på den andre siden. Ytre påvirkninger i samfunnet som overgang fra jordbrukssamfunn til industrisamfunn, og gryende feminisme var krefter som radikalt bidro til endringen av mannens egen definisjon av det mandige. Dessuten gav den nye forståelsen omkring det skapte kjønn (gender) uante muligheter for kvinnen. Hun beveget seg inn på samfunnsområder som tidligere var forbeholdt menn, og som hadde fungert som kjønnsmarkører og maktarenaer. Menn representerte kvinnens motsetning, og hadde inntil da fungert som hennes formynder.

Når disse historiske forholdene kobles til oppgavens teoridel rettes oppmerksomheten mot det faktum at også forskjellige analysepraksiser for litteratur har vært lansert gjennom tidene, men hensyn til kulturelle forhold og samtidig fikk gjennomgående liten oppmerksomhet. Det er likevel opplagt at valg av analysemodell er essensielt for vektlegging i en litterær analyse. En biografisk metode for eksempel, er lite aktuell og opplysende når forholdet menn og myter skal undersøkes fordi myter er høyst levende oppfatninger knyttet til samfunn kulturforståelse.

Den teoretiske retningen cultural studies er derfor interessant fordi den undersøker og knytter forskningsområder som litteratursosiologi og kulturstudier sammen. Denne metode og vinkling innenfor litteraturstudier skjøt fart på 1960 og 1970 tallet med sentrale navn som litteraturforskeren Richard Hoggart og litteratursosiologen Raymond Williams. Retningens plutselige oppvåkning og aktivitet på dette tidspunkt kan knyttes til synliggjøringen av enkeltgruppers krav og sterke markering i samfunnet. Behovet for litterær formidling av opplevelser og endringer i samfunnet kom, og koblingen mellom litteraturens bruksområder og funksjoner innenfor en historisk, kulturell og samfunnsmessig kontekst oppstod. Resultatet ble flere forgreininger med egne teoriområder, men særlig feministisk litteraturteori fikk naturlig nok mange tilhengere. Fokus på menn, deres nye samfunns - og familierolle, og problemer omkring dette ble med tiden også aktualisert.

Innenfor teoridannelsen har feminismen utmerket seg med begreper og teorier innenfor forskningsfeltet gender. En forklaring på skillet mellom det tidligere brukte *biologisk kjønn*, og *sosialt skapt kjønn* (gender), kan best forklares gjennom de engelske begrepene *sex* og *gender*. Det biologiske kjønn bygger på anatomiske forskjeller og forklaringsmodeller, mens den svenske historikeren Yvonne Hirdmann bruker genusbegrepet om sosialt definert

kjønn, og kobler det til sammenhengen med atskillelse og hierarki mellom kjønnene. Når det gjelder litteratur som formidler av stereotype mannsmyter, mener jeg Hirdmanns tolkning bør sees i lys av poststrukturalistisk teori om gender som Irene Iversen forklarer i *Feministisk litteraturteori*: ”kjønn som en *forskjell* som skapes gjennom språket og i den symbolske orden.”³ (sitert i Langås *Representasjon av kjønn*, 2007, s. 32). Hvis kjønnsforskjellen sammenholdes med Pierre Bourdieus teori om *kjønn som habitus*, knyttes det til kjensgjerningen om at sosiale konstruksjoner blir betraktet som naturlige tilstander til forståelse av kjønn, og dette samsvarer med Roland Barthes mytebegrep. I *Blind* blir konsekvensen at karakterene lever ut skapte kjønnsroller (gender) tilpasset tid og sted hvor forfatteren spiller på samfunnsforhold som klassereise og kjønnsmyter gjennom språket. I tillegg benytter Seljestad myter om biologi som drivkraft for utemmet og voldelig kjønnsdrift. Romanen er opplagt en moderne bok, men har likevel visse begrensninger. En kobling til Anthony Giddens teori om *den refleksive modernitet*, hvor vi skaper oss selv, vil derfor i denne sammenheng representere vesentlig mer modernitet enn romanen inneholder.

Når det gjelder feminismens ideologiske drivkraft, har den hovedsakelig bestått i å synliggjøre forskjellsbehandlinger mellom kjønnene. Denne litteraturforskningen retter mye oppmerksomhet mot kjønnsdikotomier fremstilt gjennom stereotype representasjoner. Forskningen har overveiende konsentrert seg om skildringer av kvinnen som undertrykt, og med mannen plassert i maktposisjon som den autoritære i et patriarkat samfunnsregime. Fremstillingen har opplagt historisk og sosial relevans, men risikoen for at karakteristikkene blir ilagt overdreven, ensidig, negativ stereotypisk personlighet er absolutt til stede.

Mannsforskningen derimot, forbindes med gransking omkring kvinner historisk, men også ved utstrakt bruk av feministisk teori og metode på eget kjønn. Jeg tenker fortrinnsvis på mannsforskningen i Norden, og svensken Per Folkessons uttalelser i boken *Nordisk Mansforskning*:

Framväxten av forskning om män – mansforskning kan jämföras med och relateras till kvinnoforskningens utveckling inom ramen för de feministiska perspektivens första, andra och tredje vågor (Folkesson, 2000, s. 81).

³ Iversen fortsetter: ”Som teoretisk forståelsesramme er det denne kjønnsteorien som har hatt mest gjennomslag i feministisk litteraturforskning de siste femten-tjue år” (sitert i Langås *Representasjon av kjønn*, 2007, s. 32).

Han nevner i denne forbindelse Wollstonecraft, Nicholson og Zita. Tre utmerkede representanter for tre historiske bølger. Ifølge Jørgen L. Lorentzen fikk mannsforskningen sin gryende start i Norge gjennom opprettelsen av "Nettverk for forskning om menn" i 1989. Selv om nettverket var en internasjonal suksess, har det knapt vært hørbart. Dette forklarer Lorentzen med fravær av samfunnsopprør lignende det kvinneforskningen hadde på 1970 tallet. I sin gransking har feminismen tradisjonelt bevart og fremholdt kjønnsdualisme, mens nyere kjønnsforskning peker på at dualisme produserer og fastholder stereotype forestillinger om kjønn, og opprettholder dikotomien (Lorentzen, P 2 Akademiet, 1996, s. 187-188).

I de senere år har interesse for mannsforskning ført til statsbevilgninger innenfor mannsforskningen, og i Øystein Gullvåg Holters forskningsoversikt, *Mannsforskning i Norge*, oppgis 11 vektige grunner til dette. Jeg har valgt fem punkter jeg anser som særlig sentrale: 1) Det finnes lite forskning om menn og mannlighet, 2) Mannsforskning har betydning for kunnskap om samfunnet, 3) Mannsforskning er viktig for kunnskap om likeverd og ulikeverd mellom kjønnene, 4) Mannsforskningen gir nye resultater, 5) Mannsforskning kan gi nye perspektiv som er viktige også innen annen forskning (Holter, 1999, s. 3-7). Disse punktene forteller at det er interesse for, og forståelse fra politisk hold for at mannsforskningen har vært underprioritert. Ved å kartlegge forholdene til begge kjønn mener jeg misforhold kan avdekkes, og forholdene kan bedres for begge parter.

Når mannsforskningen skal knyttes til teoridelen som utgangspunkt for teoriforståelsen i avhandlingen, har jeg hovedsaklig valgt svensken Per Folkesson som representant for mannsforskningen. Han er universitetslektor ved Karlstads Universitet i Sverige, og forsker innenfor psykologi. Det er tre grunner til at Folkesson er valgt; **For det første** har han arbeidsområde innenfor feltene psykologi og kjønnsforskning. Dette er to områder jeg anser som sentrale i tolkningen av romanen *Blind*. **For det andre** retter han i boken *Nordisk mansforskning* oppmerksomheten mot problematikken rundt enkelte velbrukte, men diffuse begreper innenfor kjønnsforskningen. Typiske eksempler er *genus* og *maskulinitet*. **For det tredje** er han, i likhet med meg selv, imot typebetegnelser; altså forsøk på å konstruere former for stereotyper. Kjernen i stereotypidannelsen om menn har ifølge Folkesson hovedsakelig bestått av defekter de må forandre. På den annen side åpner også typebetegnelser for muligheten til diskusjoner omkring personlighetstrekk ved enkelte karakterer slik Jørgen Lorentzen gjør med figuren Don Juan i boken *Maskulinitet* (Lorentzen, 2004, s. 51 – 72). Det som blir viktig er å ikke knytte bestemte personlighetstrekk til spesifikt kjønn, og dermed gi

videre næring til stereotypidannelsen.

Når det gjelder velbrukte begreper innenfor kjønnsforskningen, kan det være aktuelt med forklaring på de mest sentrale i avhandlingen. *Genus* er forklart tidligere som sosialt skapt kjønn. *Seksualitet* knytter Folkesson til en gitt rollefordeling mellom kjønnene hvor han henviser til Claus Clausens inndeling av den mannlige seksualiteten i tre stadier; objektivisering, fiksering og erobring:

Objektiviseringen innebærer at kvinnen avpersoniferas. Mot denna bakgrund fixeras särskilda kroppsdelar som baken, höfterna, bröstet, slidan och får representera den avpersonifierande kvinnan som ett objekt för sexuell erövring. Denna process med erövring som mål har sin särskilda betydelse genom att vara en viktig del av det som ger många män känslan av att vara en "riktig karl" (Folkesson, 2000, s. 134-135).

Uttrykket kan sammenlignes med *maskulinitet* fordi begge begreper knyttes til rollefordeling og er i stadig endring. Maskulinitetsbegrepet er i seg selv komplisert fordi innenfor biologisk⁴ kjønn er realiseringen av for eksempel seksualitet forskjellig. Jeg tenker særlig på homoseksualitet som både bryter med kjønnsforventninger, og får større anerkjennelse og aksept i samfunnet. Begrepet *strukturer* bruker Folkesson om underbegreper som eksempelvis patriarkat (mannsdominert samfunnsform), mannsrolle (forventninger knyttet til kjønn), og overunderordninger (mellom kjønnene). Jeg vil benytte disse termene i tolkningen av romanen fordi de virker forklarende på kjønnsidentiteten, og hvordan kjønnene markerer sin eiendommelighet.

Som svar på spørsmålene stilt innledningsvis; om hvilke endringer med betydning for mannen og maskulinitet som har foregått i samfunnet, og hva samfunnsendringene forteller om komplekset maskulinitet, vil jeg vise tilbake til historiske endringer i samfunnet og Folkessons oppmerksomhet og definisjon av mannsstereotyper. Begrepet *maskulinitet* ble interessant nok benyttet først langt inn på 1900-tallet, og overtok rollen det tidligere begrepet *mannlighet* hadde. Dette siste hadde vært knyttet til middelklassen. Maskulinitet, derimot, var nøytralt fordi det ikke var klassebestemt eller hadde rasetilknytning. Det omfavnet menn generelt og stod i opposisjon til det feminine. Slik jeg tolker det, står derfor maskulinitet også i tilknytning til genus, og Per Folkesson forklarer dette slik:

⁴ Her forstått som det faktum at kvinner og menn har biologisk/fysisk forskjellige kroppar.

Ett sätt att undvika empiristisk och typologiserande maskulinitetsforskning kan vara att relatera den till en ontologisk referensram av ungefär följande karaktär: Mänsforskning är forskning om människor vars kroppar inom ramen för sociokulturella historiska kontexter inordnats i en särskild kategori betecknad "man" och hur dessa människor benämnda män konfigurerar ett sätt att vara i olika konkreta situationer, relationer, sammenhang och epoker ? (Folkesson, 2000, s. 113).

Begrepet maskulinitet er sterkt knyttet til forventninger og myter i samfunnet, og har et bevegelig innhold som det siste hundreåret har vært tydelig preget av stor uforutsigbarhet og synlige endringer. Forandringer kan også betraktes i romanen mellom kjønn og generasjoner.

2. 1. Estetikk: myter

Ordet *myte* har en etymologi som leder tilbake til det greske *mythos*⁵ som betyr muntlig fortelling. Betydningen er vag, og fordi benevnelsen *myte* er flertydig er det betimelig med en forklaring på begrepsbruken i avhandlingen. Det som er felles for mytene, er deres sentrale plass som "sannheten" i samfunnet uansett tidsepoke. Det betyr at også de gamle greske mytene var reelle nok for sin samtid. I tillegg har overveiende mye av mytedannelsen vært knyttet til, og hatt basis i religiøs tro og utfoldelse. Dette elementet står også sterkt i *Blind* hvor hovedsakelig tre områder er sentrale for mytedannelsen. En utdypning av dette kommer senere.

Først litt om *de gamle nordiske og greske mytene*: Tidlig i historien ble det laget forklaringsmodeller på verdensbildet gjennom symbolske fremstillinger eller fortellinger overlevert fra førhistorisk tid om skapelsen, guder og viktige hendelser. Et slikt eksempel er eddadiktet *Voluspå* som betyr "volvens spådom" fra rundt år 1000. Det handler om verdens skapelse, om de første menneskene Ask og Embla, om ragnarok som ligger i fremtiden og om verdenstreet Yggdrasil. Likhet mellom denne og overgangen til den neste myten, de religiøse mytedannelsene, er slående.

I denne tidsperioden foregikk det en endring innenfor den litterære uttrykksmåten ved at eposets form gikk over til romanen. Eposet hadde fremstilt hendelsesforløp i fortiden, og er ifølge Bakhtin en "antikvert genre." Men eposet overleverte likevel en viktig essens, karnevalismens latterkultur. Latterkulturen gikk utover festlighetenes rammer og ble overført til det litterære eposet ved utgangen av middelalderen. I løpet av renessansen ble prosessen

⁵ <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?alfabet=n&renset=j&OPP=myte> (lest 16.11.2007).

fullført og overført til romanen i det 16-århundret. Under den franske renessansen er eposet og tragedien omtrent borte, og har liten tilknytning til den kommende klassisismen. Romanen, derimot, er en genre i full utvikling, og viktig del av samtidigheten. Sammenhengen til religiøs mytedannelse kommer jeg tilbake til senere.

I den andre typen myter, *religiøse mytedannelser*, er det sentrale element en forståelse av virkeligheten. Det gis forklaringer på kosmos, og denne forståelsen er i mange samfunn grunnlaget for dets legitimitet. I videre forstand forstått slik at disse mytene får sannhetsverdi for hele samfunn og enkeltmennesker også i moderne tid.

Den tredje typen myter er *de moderne mytene*. Det er ofte inngrodd forestillinger samfunnet har på bestemte områder. Det inkluderer allmenne underforståtte regler og normer for oppfatning og handling. Roland Barthes forsket på mytedannelsen knyttet til samfunnet, og fant at moderne myter hadde utstrakt virkeområde innenfor samfunn og kultur. Han skriver ut i fra et ideologikritisk standpunkt hvor han gransker språket i massekulturen, og dets konsekvenser for den borgerlige norm. Resultatet kan formuleres slik Barthes gjør som: ”menneskets tragiske formbarhet etter dets eget språk” (Barthes, 1975, s. 77)⁶, og knytter slik språkets makt til samfunnets normer. Kollektive forestillinger blir myter, og opptrer som ”det naturlige.”

Disse tre mytene finnes i *Blind*, men spørsmålet blir da; hvordan er de representert?

Den første gruppen myter er de gamle greske mytene, og Pan og Ødipus er tydelig tilstedeværende. I *Blind* er ellers bruken av mytiske skikkelser begrenset, men sirkelen begynner og slutter i Ziegemarkt (geitegaten) i Bremen i Tyskland. I romanen er det en tett sammenheng mellom Geirs liv, og geitebukkens symbolikk. Geiten var i antikken skogguden Pan som ble ilagt sterk erotisk betydning. Det erotiske fremsto gjerne som positiv vitalitet, men også som negativt bilde på hor. Siden de færreste vil tolke Geirs bedrifter i romanen som positiv vitalitet, blir den negative assosiasjonen fremtredende. Den erotiske myten utspiller i tillegg viktig symbolsk rolle i den groteske sjangeren nettopp fordi det kroppslige og kjønnsdriftene står sentralt. Geitebukken og hor innehar derfor en essensiell rolle i

⁶ Dette er en kommentar til personene i Adamovs skuespill *Ping-Pong* hvor han sammenligner dem med Michelets Robespierres ytring: de tenker alt de sier! *Ping-Pong* er et skuespill som handler om symbolet og «det sosiale systems kompliserte beskaftenhet» (Barthes, 1975, s. 76-77).

Karnevalskapitlet som på mange måter representerer en komprimert utgave av romanens sjangertilhørighet.

Den andre greske myten handler om Ødipus. Det var dette teaterstykket Geir og Amalie så på bryllupsreisen til Akropolis. Historien forteller at Ødipus ble konge etter drapet på sin egen far, for deretter å løse Sfinksens gåte. Han giftet seg med moren og fikk et barn med henne. Da han oppdaget forbrytelsen, straffet han seg selv ved å stikke ut sine egne øyne, og forblir blind. Historien er grunnlaget for det kjente psykologiske Ødipuskomplekset som handler om ekstrem binding mellom mor og sønn. Selv om *Blinds* sentrale handling ikke er morsbinding, er likevel muligheten tilstede for å se forbindelsen mellom Geir og moren. Hun pusher Geir til å ta utdannelsen, som blir barnet de har skapt sammen. Faren blir avvist både gjennom fremtidsplanene han legger for sønnen, og bokstavelig ved Geirs fravær inntil farens død. Myten er muligens også til stede i fengselet når Amalie forteller Geir at hun forlater ham. Han får et intenst ønske om å drepe henne. Han har tydelige nekrofile dragninger, og sykelige behov tilbake til den trygge føreksistensielle tilværelsen:

Med Amalie si fitte tredd ned over øyrene som ei altfor trang lue. Ein balaklava utan opning for munn og auger. Som kvelte han. Som drukna han. Som let han få fred. Som let han få komma heim (s. 175)⁷.

Det kan være verdt å merke seg at psykoanalytikeren Wilhelm Reich avviste Ødipuskomplekset som universelt og biologisk betinget, men framholdt i stedet at komplekset var resultatet av det patriarkalske samfunnet.

Den andre gruppen er de religiøse mytene. Det er ikke mye religiøs tilhørighet eller tilknytning i romanen, men historien om Nils Kinsarvik forteller om spriket som eksisterte mellom kirke og allmue. Kirken representerer rituelle hendelser som begravelser, men har tydeligvis liten moralsk verdi i hverdagslivet til folk flest. Gravølet blir viktigere enn døden, og livet preges av fattigdom hvor de fattigste selger kroppen for en tarvelig pølsebit. Dessuten har scenene hvor Nils Kinsarvik løfter steinen, og massevoldtekten på hotellrommet der mennene danner sirkel mens de holder hverandre i hendene, et opplagt kultisk tilsnitt. Begge scenene blir beskrevet som massivt suggererende riter. Offeret for seansen er omkranset av individer som rives med, og drives henførte med i sanseløs transe. Scenene er beskrevet med sterke seksuelle ordvendinger hvor kjønnsaftene flommer, og forenes i elver (s. 58). Tankene

⁷ Henvisningene til *Blind* markeres bare med sidetall.

føres uvilkårlig til mystikk og myteomspunne seksorgier med magiske undertoner, og det på kirkebakken.

Hvis jeg nå vender tilbake til forholdet mellom eposet og romanen, er det nettopp her spriket synliggjøres. Eposet representerer en gammel stivnet form mens romanen er i stadig endring. Eposet var aldri diktning om samtiden, og som Bakhtin skriver: ”Episk tale er etter sin stil, tone og billedbrukens karakter uendelig fjernt fra den måten en person taler på når han omtaler sine samtidige eller henvender seg til dem.” (Kittang m. fl., 2003, s. 127) Dessuten var kontakten med personlige erfaringer, synspunkter og vurderinger sperret. Romanen, derimot, uttrykker nye utviklingstendenser i tiden, og skaper maksimal kontakt med samtiden. Det uoffisielle liv blir dratt frem i lyset, og det uhøytidelige er viktig del av denne romanens sjangertilhørighet. Bakhtin sier videre:

Side om side med den direkte fremstilling – latterliggjørelsen av den levende samtidsvirkelighet – florerer her parodieringen og travesteringen av alle de høye genrer og høye gestalter i et folks mytiske overlevering. Gudenes, halvgudenes og heltenes «absolutte» fortid blir her «samtidiggjort» i parodier og spesielt i travestier: de degraderes, fremstilles på samtidsnivå, i samtidens vante omgivelser, på samtidens lave språk (Kittang m. fl., 2003, s. 133).

Respektløshet for det sakrale, representert gjennom religiøse praksiser i kirken blottlegges, og samtidsvirkeligheten er gjeldende. Distansen mellom det sakrale og profane brytes, og slik latterliggjøres samfunnets hellige foranstaltninger. I fortellingen om Nils Kinsarvik er både folks hunger og iver etter gravøl samt suggererende seksuelle lyst og flommende safter en skarp kontrast til kirkens strenge sextoleranse og opphøyde stilling i samfunnet. I stedet for respekt blir leseren vitne til maksimal respektløshet og latterliggjøring. Dette er sentrale elementer i den menippeiske satiren hvor nettopp det himmelske og det jordiske møtes i en hemningsløs kontaktsone. Satiren har som mål ”å utprøve og avsløre ideer og ideologier, og har et eksperimenteltprovoserende handlingsmønster” (Kittang m. fl. s. 137). I *Blind* blottlegges kirkens tilsynelatende opphøyde posisjon som verdiløs for de fattigste på kirkebakken hvor sult og fattigdom tvinger dem til alternative livsveier for å fortrenge fattigdommen.

Den tredje gruppen myter er de moderne mytene i samfunnet, og det er disse Barthes konsentrerer seg om når han⁸ undrer seg over pressens, kunstens og allmennhetens skapte

⁸ I *Mytologier* behandler Barthes mytene og hvordan de spiller sin rolle i samfunnsarenaen på områder som mat, domstoler, leketøy etc.

virkelighet, og deres alibi for utfoldelse fordekt bak mytene i samfunnet. Deres budskap fremstår dermed som det naturlige og allment aksepterte. Myten er slik en ytring fordi den befinner seg innenfor et kommunikasjonssystem som også har grunnlag i historien: ”myten er en ytring som historien har valgt: den kan ikke oppstå av tingenes egen <<natur>>” (Barthes, 1999, s. 166). Barthes mente derfor at virkeligheten var historisk betinget, og stilte spørsmålstegn ved koblingen mellom natur og historie fordi forbindelsen skaper et sannhetens skjær omkring mytene, og fremstiller dem som logiske, riktige og akseptable. Samfunnet sammenfatter forståelser av slaget ”*det- som- sier- seg- selv*,” (Barthes, 1999, s. 9). Slik blir mytene del av samfunnets aksepterte sannheter hvor de ofte fungerer som uuttalte regler. Reglene er ofte ubehagelige å bryte, for det er først ved brudd at de synliggjøres. Barthes sier om de moderne mytene at:

[...] man kan tenke seg at enkelte myter er urgamle, men ingen er evige; det er den menneskelige historie som fører det virkelige over til verbal tilstand, det er den og bare den som bestemmer over det mytiske språks liv eller død (Barthes, 1999, s.166).

Barthes mener mytene er knyttet til språket, og sier: ”myten er en språkform” (Barthes, 1999, s. 9). Med denne innfallsvinkelen blir mytene forent med språket i semiotikken, og som språkform blir mytene regnet for et kommunikasjonssystem hvor et budskap formidles. Jeg antar det meste kan bli myteomspunnet; alt fra sosiale konvensjoner, berømte personer og helgener til materielle ting som gis bestemte egenskaper ut over tingens egentlige virkeområde – et velkjent fenomen innenfor verdens religioner. Mytene spinnes rundt fysiske objekter som eksisterer, og bygger dermed på et semiotisk system som allerede finnes.

I den språklige ekvivalensen mellom Saussures begreper; signifikatet, signifikanten og referenten, presenterer mytene i høy grad et levende spill uavhengig av sannhetstilknytning, og forholdet kan forklares gjennom Barthes begrepsforståelse. Han mener mytene er et eget sekundært semiologisk system fordi de bygger på et semiologisk system som eksisterer på forhånd, og mytene blir slik et konnotasjonsspråk (den gjengse forestilling ordet fremkaller). Referenten (rep. i virkeligheten) i primærspråket blir signifikant (rep. ved ord el. lyd) for et sekundært konnotativt signifikat (Barthes, 1999, s. 170 – 172). Barthes bruker eksempelet med bildet av en ung mørkhudet mann i fransk uniform som gjør militær honnør til flagget. Dette er bildets *forestilling*, men betydningen er at Frankrike er et stort imperium hvor alle, uansett hudfarge, trofast tjener flagget. Og at det ikke finnes bedre svar på mistenkeliggjøringen av kolonialismen enn den unge mannens trosiver etter å tjene sine

påståtte undertrykkere (Barthes, 1999, s. 172). Eksempelet forteller hvordan et enkelt bilde kan skape forståelser langt ut over dets opprinnelige forestilling.

Mytene tilhører altså et sekundært system som bygger på allerede eksisterende systemer. De endrer seg over tid, forsvinner og nye oppstår. Innenfor dette systemet utfolder mytene seg i romanen, og forfatteren drar veksler på mytenes forkynnende og krevende selveksistens bygget på historie og fastslåtte faktum. Slik får eksempelvis menn representere makten i et overunderordningssystem mellom kjønnene.

I en samtidsroman hvor fokus skal være på myter omkring menn, er de moderne mytene mest interessante. De psykososiale vurderingene av menn, kvinner og myter vil derfor være rettet mot dette forholdet, og i *Blind* er disse tydelig knyttet opp til forholdet menn og seksualitet. De mest sentrale forholdene kan nevnes i fire påstander som alle sirkulerer omkring forbindelsen kjønn og seksualitet:

1. *Menns seksualitet styres av biologi*. Seksuelle lyster og drivkrefter kontrolleres i mindre grad av mennene enn kvinnene. Dette gjelder særlig der seksualiteten knyttes til vold. Geir og faren er opplagte eksempler på utfoldelse av hensynsløs seksualitet, men flere av manns karakterene i *Blind* identifiseres gjennom brutalitet, tvang eller psykopatiske fantasier knyttet til sex og kvinnekjønns underliv. Mytens posisjon befinner seg her i spenningsfeltet mellom biologisk kjønn og sosialt skapt kjønn (gender).

2. *Alle menn er potensielle overgripere*. Dette kan åpenbart bli postulatet når boken utelukkende leses som klassereise, fordi påstanden dermed ikke møter tematiske hindringer. Hvis biologien ansees som styrende kraft for mannens seksualitet, er det kanskje belegg for Eva Lundgrens uttalelser i boken *Gud og Hver Mann*:

Vi lever innenfor en kjønnskultur der mannens fysiske vold mot kvinnen – i alle fall implisitt – er tegn på hans maskulinitet og bekrefter og understreker den. En mann som slår, bryter ikke med sine kjønnsgrenser; han blir ikke kvinnelig. Tvert imot er han virkelig mannfolk når han gjennom vold trekker sitt kjønn ut i den ytterste konsekvens. Gjennom dette bekrefter han nettopp struktureringen av mann/kvinnerelasjonen slik vi ser den i samfunnet, der kvinnen er systematisk underordnet mannen. I moderne likestillingsversjon er underordningen riktignok relativ og skjer skjult. [...] Maskulinitet, vold og seksualitet er med denne konstruksjonen kommet til å bli særdeles forbundet med hverandre (Lundgren, 1990, s. 13).

Geir og faren er de sentrale overgriperne i fortellingen. Geirs far forlanger sex uavhengig av morens lyst og interesse, og dette gjentar seg i Geirs eget ekteskap. Tankene er gjennomsyret av nihilisme, og gjennom misogyni og ukontrollerte lyster og praksis utfører han overgrep mot sin egen kone. Det er først mot romanens slutt, hvor døden fremstår som siste og eneste mulige løsning, at en antydning til erkjennelse kommer. Dersom Geirs handlinger knyttes opp mot mytedannelsen, oppstår naturlig spørsmålet om antallet menn som faktisk er overgripere. Utgjør denne gruppen en stor prosentandel eller et mindretall?

3. *Kvinner godtar voldtekt.* I Kåbbåi voldtar Geir og vennegjengen en bevisstløs kvinne. Han reflekterer over handlingen, men motstår ikke fristelsen. Etterpå konkluderer han: "Og ho hadde likt det. Det var han sikker på." (s. 196) Om kvinnen var bevisstløs spilte ingen rolle, for Geir hadde fått bekreftelsen han sårt trengte for oppreisningen. Det første steget var tatt, og dermed kunne fremtiden formes slik han ønsket. Oppfatningen om kvinners seksualitet som objekt for menn deles med faren, og de velger å tolke kvinnekroppens fysiske reaksjon på stimulering som bekreftelse på frivillighet. Frivillighetsbegrepet får dermed flytende grenser, hvis innhold bestemmes av den ene part.

4. *Kvinnens seksualitet er mindreverdig, derfor prostituerer de seg.* Det fortelles i Bibelen om Tamar som tilbyr svigerfaren, Juda, sex mot betaling. Denne fortellingen regner Nils Johan Ringdal blant de eldste fortellinger som finnes om emnet prostitusjon. Han gjengir fortellingen i *Kærlighed til salgs – De prostitueredes verdenshistorie* slik:

Tamar så ud som èn der tilbød sex mod betaling; svigerfaderen genkendte hende ikke. »Hva giver du mig hvis du får lov til at ligge med mig, << sagde den unge kvinde til den gamle mand. »En ged,<< svarede han. Så overlod han hende sit segl, sin ring og sin stav som pant på en betaling han senere skulle levere. Derefter lod den unge kvinde sin svigerfar få det som han ønskede (Ringdal, 1997, s. 41).

Prostitusjon omtales som "kvinnens eldste yrke," og dermed føyer studinen Lena og prostituerte Anna seg inn i en eldgammel kjønnsrolletradisjon. Gjennom Seljestads spesielle behandling av seksualitet befinner det seg likevel en forklaringsmodell på kvinnenens objektive plassering og oppførsel. Denne er knyttet til tradisjoner, miljø og mannpsykopatisk utfoldelse som først synliggjøres når psykososiale forhold tas i betraktning. I tillegg har scenen med prostituerte Anna på bordellet i Karnevalskapitlet en spesiell funksjon fordi den spiller en

viktig rolle i forhold til sjangertilhørighet. Sjangerens essens inkluderer nemlig harselering med det profane og det sakrale gjennom kroppslige symboler og handlinger.

Det ser altså ut til at mytorepresentasjonen i romanen har rolle som samlende ideologisk kraft hvor de formidler svært rotfestede forestillinger omkring kjønnene. Myter knytter også sammen historie og geografiske plasser i en større nasjonal sammenheng. Et eksempel fra vår egen historie er Tor og Odins sentrale rolle som bilde på mannsidentiteten innenfor norrøn mytologi i Norden. Mytene fremtrer på denne måten som samfunnsskapte, ufravikelige, og med stor makt gjennom handlingsarenaen innenfor det hellige. Fordi majoriteten respekterer det som kommer under betegnelsen ”hellig,” får de samfunnsskapte mytene også en samlende funksjon og kraft som ufravikelige og nasjonalt forenende.

2. 2. Sjanger

Mytene har dype røtter og lang tradisjon innenfor litteraturen, og dermed settes mytene inn i et historisk og samfunnsmessig perspektiv også her. Når det gjelder grotesken og satiren går nemlig røttene langt tilbake i tid hvor fenomenet forbindes med karnevalismen. Dermed er grunnlaget til stede for stadige vekslinger og maskeradens tosidige ansikt. Karnevalismen knyttes til årstidens veksling, skiftet mellom sol og månefase, død og fornyelse, samt jordbrukets gjentatte sykluser hvor særlig fornyelsen har sentral plass. Den bestod i latter, fremtid og positivisme hvor alvoret likevel var tilstedeværende. Denne siste splittelsen eksisterer også i *Blind*, selv om fornyelsen er heller fraværende.

Romanen leses gjerne som en tragikomisk historie om Geir Kinsarvik, og dens humoristiske tilsnitt plasserer romanen inn i det jeg oppfatter som en hybridtradisjon. Tradisjonen harselerer med tragedie og humor, enkeltpersoner og politiske systemer, og innlemmer dermed både offentlighet og privatliv. Disse forholdene fordreies og snus på hodet, og dermed tilrettelegges grunnlaget for den folkelige kulturen; karnevalstradisjonen. I tradisjonen er satiren med alle parodiene det sentrale element, og kjennetegnes ved dens hang til overdrivelser og karikaturer i blottleggingen av menneskelige svakheter.

Mikhail Bakhtins forskning på grotesken i karneval og latterkultur vil derfor stå sentralt i forståelsen av romanens sjangertilhørighet. Ifølge Bakhtin⁹ omfatter den groteske realismen

⁹ Opplysningene er hentet fra forordet til *Karneval og latterkultur* (Bakhtin, 2001, s. 13). Skrevet av Jørgen Bruhn og Jan Lundquist.

universalier, fest, frihet og ambivalens, men i tillegg tilføyer han elementer som det materieltkroppslige, negasjonen, degraderingen og overdrivelsen:

Med diss begreber tegner Bakhtin et bilde af en æstetisk udtryksform, hvis centrum er det materielt-kroppslige, forstået som en levende proces af så vel fødsel og død, forandring, fornyelse og forældelse som menneskets konkrete udveksling med andre og verden (Bakhtin, 2001, s. 13).

Innenfor grotesken anså Bakhtin den menippeiske satiren som den ultimale sentrale tragikomiske genre med alle sine overdrivelser og spontane parodier. I *Blind* har satiren i tillegg betydning fordi den knyttes til nåtiden og erfaringer i samfunnet.

Sjangertilhørighet er altså av vesentlig betydning for romanforståelsen, og danner sammen med øvrige teorier en ramme hvor vinkling omkring mannsseksualitet belyses. Det dualistiske forholdet er sentralt for romanens konstruksjon, form, språk og innhold, og vil derfor bli grundigere gjennomgått under analysedelens estetiske vurderinger.

Det siste aspektet som skal belyses er forholdet mellom forfatteren, teksten og leseren.

2. 3. Forfatter, tekst og leser

Med tanke på Seljestads utdanning innenfor sosiologi, hans oppvekst og bakgrunn fra Odda, romanens komposisjon og psykososiale aspekt, virker det nødvendig å reflektere litt over litteraturteoretiske problemområder som forfatterintensjonen. William K. Wimsatt og M. Beardsley hevdet i artikkelen *The Intensional Fallacy* (1946) at kjennskap til forfatterens intensjoner er unødvendige og kanskje til og med misvisende. Noen år senere, i 1968 hevder semiologen Roland Barthes i *Forfatterens død* at leseren er den viktige part for meningsdannelsen, fordi teksten blir oppfattet ut fra leserens kulturforming. Samlet sett viser teoretikerne en tendens til nedvurdering av forfatterens betydning for meningsdannelsen i teksten. I samme tidsperiode, 1967, fastholder hermeneutikeren E. D. Hirsch derimot at forfatterintensjonen er av vesentlig betydning for lesning av teksten.

Dette spenningsforholdet ser også ut til å eksistere innenfor nyere litteraturteori, og kanskje løsningen befinner seg et sted i mellom ved at forfatterintensjonen er essensiell for tolkingen i noen tilfeller, og andre ikke. Dette fordi forfatterens tilstedeværelse gjennom autor kan gi romanen dybde leseren ellers kunne oversett. Med denne tanken som utgangspunkt, vil derfor deler av *Blind* sees i lys av Seljestads nære forhold til sosiologi.

I forholdet forfatter – leser eksisterer åpenbart en viss distanse. Denne tanken ble særlig fremhevet av dekonstruksjonen, men innenfor litteraturteori og resepsjonsteori er muligens Stanley Fish den mest markante. Han forsker på fortolkningsfellesskapet og mener at konteksten virker styrende slik at det ikke eksisterer total relativisme, samtidig som den enkeltes erfaring vil være ledende for forståelsen. Samtidighet er derfor et element som virker inn på fortolkningsfellesskap og kontekst. Det er dermed et visst fellesskap for forståelse mellom forfatter og leser, og er det ikke nettopp tidsaspektet via aktualitet som skiller samtidsromanen fra et drama skrevet av f. eks Ibsen? Likevel vil jeg påstå at teorigrunnlaget har en viss svakhet fordi det baserer seg på at alle lesere besitter de samme kunnskapene. Dette er opplagt bare rimelig til en viss grad. Seljestads kunnskaper innenfor sosiologi er det de færreste som besitter.

Innenfor forholdet forventninger og mytedannelser, som er i tiden og er dynamisk, virker det med tanke på fortolkningsfellesskapet, riktig at forfatter og leser besitter et fellesskap. Seljestad som samtidsforfatter unndrar seg heller ikke tidens kjønnsmyter, men har valgt å bruke dem. Han benytter dem bevisst i beskrivelsen av en bestemt tidsperiode i Norges historie, og ikke minst anvender han kunnskapene til å skildre en manns klassereise og irrasjonelle seksualitet.

Jeg vil altså i tillegg til kontekst og fortolkningsfellesskap påstå at hans kunnskaper som sosiolog har hatt stor innflytelse på romanens konstruksjon, form, språk og innhold. Hvis så er tilfellet, stiller forfatterintensjonen skjult i autors stemme seg i lyset til E. D. Hirsch og hans formening om forfatterintensjonens betydning for tekstforståelse og meningsdannelse. Sosiologikunnskaper blir slik en viktig del i forholdet mellom forfatter – roman – leser.

En kort oppsummering viser teoriene som forhåpentligvis leder til en samlet overensstemmelse og forståelse av romanens kompleksitet:

Det første aspektet fungerer som bakgrunnsinformasjon, og innbefatter mannsforskningen i historisk perspektiv og som politisk satsingsområde. Store endringer har foregått i samfunnet hva kjønnsrollesituasjonen angår siden 1850 tallet, men den største endring har muligens funnet sted siden 1970tallet. Forskning på forhold omkring menn er viktig fordi opplysninger angående vilkår og omstendigheter fremdeles er lite utforsket.

Gjennom å benytte Cultural studies knyttes litteratursosiologi og kulturstudier sammen, og det åpnes for interessante perspektiv og måter å tolke *Blind* gjennom.

Det andre aspektet er innenfor det estetisk – semiologiske. Hvilke mytedannelser finnes i romanen, og hvilken er viktigst for fortolkningen? Myterepresentasjonene fordeles i tre grupperinger: 1) de gamle nordiske og greske mytene, 2) de religiøse og 3) de moderne. De moderne mytene om kjønnene presenterer særlig Geir som et dyr på jakt, og kvelende undertrykker forkledd i arbeiderguttens karriereklattring. Tolkningen og forståelsen av disse moderne mytene, vil hovedsakelig bygge på Roland Barthes mytebegrep og myteforståelse med mannen som sentrum for mytedannelsen.

Det tredje viktige aspektet er sjangertradisjonen Seljestad skriver innenfor, grotesk realisme. Sjangervalget er såpass omfattende og essensielt for forbindelsen mellom språk og innhold at dette blir undersøkt nærmere i eget punkt.

Det fjerde aspektet knyttes til forfatteren fordi Seljestads arbeidsområde spiller en omfattende rolle i romanens fremstilling av protagonisten. Gjennom unike muligheter og innsikt vedrørende forholdet mellom kjønnene plasserer han kjønnsdikotomien inn i tidshistorisk perspektiv, og en bestemt tidsperiode knyttet til Oddas lokalmiljø presenteres.

Sammen danner disse fire aspektene nivåer som beveger seg nærmere romanens kjerne, samt forståelsesramme for romanens helhet; mannsforskningen i historisk og politisk perspektiv, mytedannelser i samfunnet og sjangervalget som språklig uttrykk, samt sosiologisk innsikt i forholdet mellom kjønnene.

Med disse teoretiske temaene i tankene skal det bli interessant å undersøke anmeldelsene av romanen.

Kapittel 4. Mottakelsen

1. Innledning

Lars Ove Seljestad (mottok Odda Mållags målpris i 2004) ble markedsført som Cappelen Forlags vårdebutant i 2005. Anmeldelsene av boken var totalt sett svært positive, og enkelte kritikere mente dette var årets debutroman. Den leksikalske biten, og sprangene i tid ved

stadige analepser blir av enkelte kommentert som noe negativt, men unnskyldes fordi romanen ellers har så god driv. Kommentarene og debattene konsentrerte seg hovedsakelig omkring det innholdsmessige, og romanen fikk mye oppmerksomhet både i litterære kretser og media på grunn av det opplagte tema; klassereise. Dette var en opplagt forståelse og tolkning særlig fordi romanen starter med teksten *Working Class Hero* av John Lennon.

Sangteksten fungerer som paratekst til romanen fordi den ikke er integrert del av fortellingen. Den virker som hjelp til fortolkning, og skaper helt i begynnelsen kontekst for forståelse knyttet til arbeidsmiljø, mismot og håpløshet. Forholdet mellom paratekst og kontekst er et interessant fenomen med tanke på dikotomien; forfatterintensjon eller teksten som eget selvstendig lukket verk. Dessuten har paratekster likhet med intertekstualitet på grunn av deres rolle som delaktige i styringen av leseprosessen. Leseren analyserer slik romanen ut fra andre forutgående tekster. Resultatet for *Blind*, som bærer tydelige spor i seg etter tidligere smelteverkslitteratur, er derfor at anmeldelsene var lite varierte og holdt seg til klassereise som hovedtema. Dette er nok hovedårsaken til at seksualiteten i romanen oversees eller bortforklares.

I tillegg er romanens hybridtradisjon og polyfoni kompleks og rik over flere nivåer. Dermed kan dypere fortolkninger ligge skjult under den første åpenbare forståelse. Med dette i mente er det derfor interessant å undersøke mottakelsen den fikk av anmelderne, og om tolkningene og kommentarene deres åpner eller lukker for flere fortolkninger. Som en tankevekker har jeg derfor først lyst til å minne om anmeldernes rolle som medstyrere av lesernes forståelseshorisont. Dette temaet behandler Per Thomas Andersen i *Den allerede leste boka* hvor han kommer inn på kritiker-koden:

Boka er en kode-meddelelse som er tiltenkt leseren og som blir meningsfull idet leseren møter den med sin personlige kode. Og spørsmålet er hva slags betydning kritiker-koden har for dette møtet. Er kritiker-koden en propp som stenger av for leserens bruk av egen kode og som sørger for at boka når fram til ham som Den Ferdigleste Boka? (Andersen, 1986, s. 27).

Her poengterer han kritikerens rolle som åpner av teksten for leseren, og viktigheten av å ikke stenge tolkningsmuligheter med bastante meninger. Han forholder seg spørrende og kritisk til om kritiker-koden stenger for leserens mulighet til å finne egen kode, eller om den åpner tolkningshorisonten for leseren slik at verket kan utforskes, nyanseres fra flere vinkler og

dermed tilrettelegge flere lese måter og forståelser (Andersen, 1986, s. 27). Når det gjelder *Blind* taler overveiende mye for klassereise som lese måte, og det er flere årsaker til denne tolkningen. Det er likevel greit å ha aspektet om tolkningsmuligheter i mente når anmeldelsene undersøkes.

Jeg spør derfor; åpner eller lukker anmeldelsene for flere fortolkninger?

2. Kriterier og kritikk

Andersen beskriver i artikkelen *Kritikk og kriterier*¹⁰ (Vinduet 3/1987)) fire kriterier han mener bør inndeckes i anmeldelsene av en bok hvis anmelderen skal kunne påberope seg å kunne faget. I undersøkelsen av tre anmeldelser vil konsentrasjonen sentreres om ett av Andersens kriterier for om mulig å fastslå anmeldernes dekning. Det gjelder det moralsk/politiske kriteriet som knyttes til anmeldernes leserveiledende rolle, og hvor manglende oppfølging eller svikt begrenser tolkingshorisonten for leseren.

I undersøkelsen falt valget på to anmeldelser og et intervju med forfatteren fordi, selv om utforming og fremgangsmåte er forskjellig, innholdet i vesentlighet er likt og generelt representativt for anmeldelsene på romanen. De tre utvalgte er medarbeider i Aftenposten og redaktør i Samtiden Knut Olav Åmås (02. februar 2005, morgenutgaven), Cathrine Krøger fra Dagbladets nettavis (24.01. 2005), og Kaja Korsvold i Aftenposten.no. (07. januar 2005). Det er kanskje relevant å nevne at Åmås anmeldelse er betraktelig lengre enn Krøger og Korsvolds. Den første anmeldelsen jeg vurderer er Åmås, deretter følger Krøger og Korsvold.

Åmås stadfester romanens budskap med overskriften: **En debut med reaksjonære trekk.** Han fortsetter deretter anmeldelsen med fremheving av fenomenet fellesskap versus individualisme: "SOSIAL MOBILITET. Lars Ove Seljestad og hans kritikerroste debutroman «Blind» har en holdning til kollektiv og individ som gjør industristedet til en idyll og klassereisen til et helvete." Åmås knytter tidlig Seljestad til Frode Gryttens *Norske landskap*, og understreker dermed klassereise som tema, og henter forklaring og støtte til prosessen sosial mobilitet fra antropologen Marianne Gullestad. Åmås ser på gruppeovergrepet mot Geir Kinsarvik som "legemliggjøringen av hvorfor det er nødvendig å gjøre en klassereise." Det er ikke klassereisen i seg selv, men fornektelsen av røttene som er årsak til sammenbruddet. Han

¹⁰ Artikkelen er hentet fra kompendiet Teksten-formidleren-leseren (2006), Thon, J. H, Institutt for nordisk og mediefag. Kristiansand.

knytter slik det moralske aspektet til klassereise. Dermed ignorerer han forfatterens ironisering av fellesskapet og protagonistens seksualitet, og overser muligheten for et eksisterende mannsforbund og fornedret mannsseksualitets forsøk på oppreisning. Det virker også som artikkelforfatteren identifiserer seg i stor grad med Seljestad og romankarakteren Geir. Dette har kanskje forstyrret objektiviteten noe?

Krøger skriver med fet brødtekst: **Sjeldent vellykket debut fra smelteverket i Odda.** Etter de første rosende ord sammenligner *Krøger* forfatteren Seljestads likhet med protagonisten på området klassereise, men i motsetning til Åmås skiller hun tydeligere mellom forfatter og romankarakter. Etter et raskt handlingsreferat konstaterer hun at romanens driv og utgangspunkt befinner seg i klassefesten, og kobler det katastrofale utfallet til sosial mobilitet. Når *Krøger* kommenterer språket mener hun lite minner om Seljestads bakgrunn innenfor akademia, og overser dermed Fars tales mange intellektuelle henvisninger. Videre finner hun det umulig ikke å koble *Blind* til Fløgstad's smelteverkslitteratur, Solstad og Hamsund. *Krøger* knytter også klassefesten til klassereise i stedet for fornedret mannsseksualitet.

Korsvold poengterer at klassereisens drivkraft er Geirs hevn på overgrepet, og at dette ikke er beste utgangspunkt for et godt liv, og forbinder også forfatteren med Fløgstad og Solstad. Seljestad fremhever også problematikken og verdien av de siste års vestlige individualitet og bekrefter i intervjuet:

Lykkejegere

- Jeg gjør et forsøk på å si noe om vårt samfunns utvikling de siste 30 årene.

Hovedbudskapet er en oppfordring til å tenke igjennom den voldsomme vekten vi har lagt på individets rett, at alle skal være sin egen lykkes smed. Jeg forsøker å si noe om betydningen av et kollektiv og sosialt fellesskap.

Seljestad poengterer deretter at overgrepet mot Geir er årsak til utskeielse og brudd i menneskelige nære relasjoner. Dermed holder forfatteren selv dørene åpne for en dypere tolkning. En sjanse som ingen ser ut til å gripe. Det moralske aspektet knyttes til det destruktive ved klassereisen i likhet med de to foregående anmeldelsene.

Denne tolkningens relevans, med tanke på parateksten innledningsvis, er innlysende. Dessuten er kapitlet Fars tale viet klassetilhørighet, og alle farene som venter svikeren i

fremtiden dersom han forlater arbeidernes fellesskap. I tillegg handler romanen om en tidsperiode med norsk politisk vilje og nødvendigheten av mobilisering for utdannelse i Norge.

Konklusjonen til det moralsk/politiske kriteriets innflytelse på anmeldelsene er dermed en åpenbar fremheving av klassereise og individualitet som viktige temaer, og argumentene for en slik lesing av boken er altså tungtveiende. Det hadde likevel vært spennende med en anmelder som valgte/turte å utfordre majoriteten, valgte å stille flere spørsmål, og åpnet for andre tolkninger.

På denne måten utgjør ensidige kommentarer om temaet et gap mellom leserens tolkningshorisont basert på anmeldelsene, og romanens kompleksitet og rom for tolkning. Hvis årsaken til Geirs livsstil og sammenbrudd bunner i ønsket om brudd med miljøet, og deretter dårlig beherskelse av miljøskiftet, slik bl.a. Åmås mener, anser jeg resonnementet som noe svakt. Det er innlysende at hans flukt primært skyldes hendelsene på klassefesten, men det er vanskelig å konkludere med direkte sammenheng mellom klassereise og Geirs seksuelle overgrep. Dessuten, med Seljestads bakgrunn som sosiolog i tankene, er det naturlig å forvente en kompleks skildring av menneskets skyggeside. Dette fagfeltet har forfatteren kunnskaper og innblikk i.

Det skal derfor bli spennende å forta en analyse for å dukke dypere ned i romanens kompleksitet.

2. Analysen

Kapittel 5. Estetiske vurderinger

Innledning

I *Blind* møter vi ein mann som har satsa alt. Og tapt. Vi møter hovudpersonen, juniorprofessor Geir Kinsarvik, den dagen det bryt saman for han. Vi finn han ravande desperat rundt i Bremens gater på leiting etter noen som kan sette han fri frå den smerta han kjenner då sanninga går opp for han. *Blind* gir oss innblikk i den vegen som har ført Geir bort frå slekt og venner, fram til den dagen han står åleine att[...] (Omslag, bakside, *Blind*).

Innledningen, som er på nåtidsplanet hvor juniorprofessor Geir Kinsarvik er 40 år, dreier seg om en kort tid; noen få timer. I sin promiskuøse, ensomme tilværelse er han en flyktning på grunn av driftige seksuelle utfoldelser i Tyskland. Utfoldelsen handler om underkastelse og dominans, og bunner i umettelig behov for gjenopprettelse og balanse i forhold til tapt makt og ære som mann. Fra klassefestens tilbakelagte tidspunkt rulles flere spredte historier fra Geirs liv opp for leseren slik at romanen preges av tidsplanenes kollisjoner og sameksistens hvor tidsbevegelsene er utpreget polyfone. Tidsmønsterets polyfoni virker ved første øyekast uoversiktlig og komplisert fordi tidsspennets uregelmessighet finnes både mellom kapitlene og innad i kapitlene. Tiden omfatter Geirs fortid, fra han var nyfødt (Fars tale s. 85), hans forhold til de nærmeste og deres fortid; for eksempel foreldrene og svigerforeldrene. I realiteten, første nivå, er Geir hele tiden fysisk i Tyskland, mens tankene, andre nivå, er minner fra oppvekstårene i Norge.

I romanens sluttscene oppsummerer han resultatene gjennom livet, resignerer fortvilet over de mange feilvalg han har begått, og innser alle tapene i en tilnærmet oppgjørets time for sin promiskuøse livsstil. Geirs trang til selvhevdelse, seksuelle utvikling og misogyni blir hans bane, og forløsningen fullbyrdes via skam, fornedrelse og personlig tragedie. Innledende katastrofefornemmelse samt rå og vulgær stemning preger gjennomgående hele romanens handling, komposisjon og språk. Skildringsromanen rendyrker tilsynelatende Oddas sosiale arbeiderlandskap og beskriver stedets egne strenge "Oddalov". Loven formidler det enkle budskap om å være innenfor eller stå utenfor flokken.

2. Komposisjon

2. 1. Miljøet som drivkraft

Eksisterer det et logisk system for oppbygningen, eller er kapitlene uryddige og romanen rotete slik enkelte anmeldere mener?

Romanen starter in medias res med en febrilsk mannsperson på flukt, og vender etter flere lange flashback tilbake til nåtidspunktet i bokens slutt. Romanens åpningsscene tjener som resultatet av hovedpersonen Geirs levde liv; han flyktet fra arbeiderklassen gjennom utdanning og den demaskulinerte nedverdiggelsen han opplevde. På slutten føres trådene sammen og han rømmer, ikke *for* livet, men *fra* livet. Den tematiske og narrative åpningen kan derfor sies å være distinkt forutbestemmende for hele romanen:

Geir Kinsarvik sjagar oppover Ostertorsteinweg og ønsker at han kunne bli ramma av blind vold. At noen drog fram ein pistol, ein tung blåsvart Vis wz. 1935, ein førstegenerasjons tyskprodusert SS-Polizeipistol med tydelege stempelmerke av den tyske ørna på alle vitale delar, rette mot hjerta hans og trekte av (s. 9).

Det jeg anser som starten på historien, er MiaMariafesten som utviklet seg til et opprørende redselsfullt mareritt. Denne scenen kommer tidlig i bokens første kapittel, og fordeler temaene i handlingsforløpene; klassereise og mannsseksualitet. Handlingsforløpenes bevegelse over flere tidsplan avhenger av den indre monologen og protagonisten Geirs assosiative tankesprang. Alle hendelsene kulminerer som forklaring og svar på hans ulykkelige tilværelse på nåtidsplanet der romanen begynner og slutter. Dette nåtidsplanet har bare fortid, og ingen framtid. Kapitlene i mellom begynnelse og slutt representerer hver for seg forskjellige, hovedsakelig negative, glimt tilbake til fortiden. Mønsteret av negative opplevelser låser vekselvis tiden til bestemte tidspunkter, og tiden som oppløsende personlig raserende kraft. Dette fører til stadige gjentatte repetisjoner av kortvarig oppreisning og katastrofale nederlag. Geirs hensikt er hele tiden handlingsrettet, drevet av motiver som hevn og oppreisning via eksterne utviklingsfaser innenfor utdanning og seksualitet. Mentalt er Geir likevel fastfrosset utenfor det handlingsrettede, preget av oppvekst og personlige katastrofe. Kontinuerlig ruller fortiden gjennom ham som overveiende ubehagelige bruddstykker. Assosiasjoner knyttes både til meningskraften i fortellingen, og binder hans mentale situasjon overveiende til transhistorisk tilstand av fortid, nåtid og tenåringens forskjønnende, rettferdiggjorte hevn, og oppreisende drømmer om framtiden. I tillegg beretter autors fortellerstemme om forhold Geir umulig kjenner til fordi hendelsene er utenfor Geirs rekkevidde eller livstid. Det gjelder skildringer av andre karakterers tanker, og ungdomsforholdet til foreldrene og svigerforeldrene, Kåre og Edna Helgesen.

Tidshoppene preger opplagt romanens komposisjon, men er likevel underordnet den polyfoniske fortellerstemmen som har tilnærmet ubegrensede kunnskaper om Geirs miljø, fortid og framtid ubevisst for Geir selv. Ikke minst fortellerstemmens stadig skiftende synsvinkler beriker romanens flerfoldige polyfoni og leder tankene mine denne gangen til Dostojevskij som gjerne omtales som skaperen av den polyfone roman. Protagonistens stemme kjennetegnes ikke ved sin uttømmende kraft eller som talerør fra forfatterens ideologiske posisjon, men som Bakhtin utdypende forklarer i *Latter og dialog*:

”Heltens bevissthet er gitt som en annen, fremmed bevissthet, men samtidig blir den ikke gjort til en *gjenstand* («tingliggjort»), den lukkes ikke, og blir ikke til et objekt for forfatterens bevissthet” (Bakhtin, 2003, s. 136).

Denne selvstendige strukturen i verket knyttes til protagonistens diskurs og ufullendte figur samt de mange fullverdige subjekter i omgivelsene. Til sammenligning står relasjonen i skarp kontrast til den monologiske homofone romanen.

Autor meddeler seg til oss, sladrer nært om en skadeskutt unggutt og følgene hans oppreisningsforsøk får. Dette skjer gjennom tidvis rolige intime betroelser og tidvis heseblesende korte setningskonstruksjoner ispedd skittent språk samt vulgære beskrivende detaljer om miljøet, og ikke minst provoserende sexscener, kvinnelige kjønnsorganer og kjønnssaft. Alt sirkulerer og gjentas, fanget i mønster av repetisjoner med en kraft bare slike stadige gjentakelser produserer. Samspillet innad i språkkonstruksjonen av ordvalg og syntaks representerer en nihilistisk kraft som umulig kan føre til en lykkelig slutt for Geir. Autor har førstehånds innsikt til den kommende katastrofen, og leseren tolker og forstår det. Geir forkludrer og ødelegger systematisk sjansene livet gir han, og i jakten på forandring og forvandling innser han til slutt at forandringens ytre, utdannelse og frigjort seksualitet, ikke kulminerer i oppreisning og lykke slik han planla og drømte så inderlig om. Det aller viktigste, hans egen indre forvandling, er tilsvarende preget av ødeleggende narsissisme og dystopisk tankegang.

2. 2. Åtte kapitler

Romanens stadig tilbakevendende tema og fremdrift forekommer i alle kapitlene tett forbundet med oppveksten til Geir, som nok representerer typiske barndommer i Oddas arbeidsmiljø, og er i tråd med tidens tankemønster. Faren arbeider på Smelteverket hele livet, og fabrikken *er* hans liv. Tydelig sterkt preget av, og knyttet til, fellesskap og samhold innad i fabrikken, evner han ikke å tilrettelegge en tryggere framtid for Geir enn tilbud om delaktighet i Smelteverkets fellesskap hvor Oddaloven råder. Denne loven tåkelegger et helt arbeidersamfunn, og sprer sin giftige kollektive gass fra fabrikken og inn i hjemmene. Den krever oppgivelse av individet som egenart fordi individualasjon representerer en trussel mot fellesskapets styrkende enhetsånd. Dermed er frihetens og individualismens død en maktpåliggende nødvendig pris for fellesskap og samhold. Fremtidsambisjoner utover Smelteverkets porter er brudd på lovens rettmessige eierskap over individet, og dermed ensbetydende med utstøtelse fra Oddamiljøet.

Til sammenligning er Geirs kjærlighet, stolthet og fremtidsvisjoner aldri forbundet med samhörighet innenfor arbeidermiljøet slik farens tilknytning er. Derfor blir klassefesten katastrofen som mobiliserer styrken han trenger for å løsrive og avskrive siste rest av tilhörighet til oppvekstmiljøet. Hans viktigste støtte, moren, tilrettelegger utdannelsen økonomisk og redder sønnen fra det grå, harde og grove arbeidermiljøet hun tydelig forakter. Sønnen, eldstegutten, skulle få en renere og bedre framtid – uten Smelteverkets tærende, langsomme, livskvelende arbeid, og bort fra samholdet mellom de levende døde:

Han visste at mora kom til å bli glad dersom han begynte på gymnaset. Ho hadde sagt det til han: Eg skal betala skulebøkene dine, Geir. Gymnasskulebøkene dine skal eg betala, det treng du ikkje å tenka på, hadde ho sagt. Berre kom til kvitteringane til meg, så skal eg ta meg av dei, hadde ho sagt (s. 89).

Geir forlater dermed det såkalt trygge fellesskapet, og blir deltaker i bølgen av individualister. De er kunnskapssultne og prestisjehungrige. Drevet av løfter om rikdom og velstand rir de på utdannelsesbølgen som nå begynner i Norge. Hans flukt fra arbeidermiljøet kan derfor representere en gruppe, hovedsakelig menn, i det sosiale og politiske Norge i det aktuelle tidsrommet. Koblingen mellom romankarakteren Geirs karriereklating i romanen, og det virkelige norske samfunnets endrede utdanningsbilde, er synlig som reelt tall. Prosentene på antall personer som tok høyere utdanning i Norge beskriver en kurve som stiger dramatisk innenfor en relativt kort tidsperiode. I boken *Den norske barndommen* viser sosiologen Ivar Frønes at i 1960 var 34 % av 18-åringene under utdanning, mens 20 år etter, i 1980 var tallet 56 % (Frønes, 1998, s. 28).

Seljestad knytter dermed ikke bare romanen til geografisk sted og bestemte sosiale forhold, men også til samfunnsmessige endringer i den aktuelle tidsperioden. Forholdene uttrykkes i romanens konstruksjon med mange tidshopp, men særlig "Fars tale" gir intenst klart bilde av arbeidersamfunnet i Odda. Dette samsvarer med romanens øvrige utbroderinger og flerfoldighet.

Konstruksjonsmessig er altså romanen gjennomført polyfonisk gjennom oppbygningen knyttet til de mange tilbakeblikkene, samt gjentakende påminnelse om familierelasjonene avslutningsvis. Men også andre gjennomførte repetisjoner preger romanen når særtrekk skal fremheves. Geir og farens misogyni kobles sammen via språklig lik konstruksjon slik enkelte scener skildres med korte heseblesende stakkato setninger: "Ho kjende seg riven opp. Ho ville

det ikkje. Ho sa ikkje nei. Ho kjende seg såra. Ho våga ikkje å stå imot” (s. 93). Leserens innlevelse i Wallys voldtekstoppelse styres og forsterkes med gjentakende *ho* og klart entydig desperat ordbruk. Setningskonstruksjonen gjentas ved massevoldtekten på hotellrommet, men skiftet i synsvinkel uteblir slik at det fremdeles er Geirs tanker som beskrives og ikke offerets. Dessuten skildres scenene i forskjellig grammatisk tid; preteritum og preteritum perfektum: ”Ho hadde ikkje ledd av han. Ho hadde ikkje nekta han. Ho hadde tatt imot han, motstandslaut” (s. 195-196). Historien og setningskonstruksjonen repeteres igjen når Amalie blir voldtatt, og denne gangen formidler autor kvinnens tanker: ”Ho klarte ikkje å røra seg. Ho klarte ikkje å samla beina sine. Ho klarte ikkje å flytta seg. Ho klarte ikkje å flykta” (s. 158).

Slik jeg tolker det, bærer disse tre konkrete gjentakelsene preg av tvangshandling fra mennenes side. Geirs eget ekteskap blir en repetisjon på foreldrenes pga. mennenes samsvarende gjentatte overgrep, og kvinnenes mentale og senere fysiske flukt. Sønnen arver farens synder og videreutvikler dem i spenningsfeltet tiden som rom for utvikling av narsissisme og egoisme. Dermed fengsles Geir både bokstavelig og innenfor forutbestemte rammer og formodninger om forventet personlighetsutvikling.

Oppvekstmiljø og klassefest er altså sentrale elementer som anslår gjennomgangstonen i hele romanen, og de spiller en betydelig rolle i Geirs holdninger og utvikling. Han fjerner seg mistenksomt fra alle, også de nærmeste som moren, Amalie og sønnen. Selv om han opprettholder avstanden til dem, blir karakterenes personlighetstrekk fortalt og vektlagt av autor som ønsker å avsløre, og formidle forskjellige perspektiver i historien. Leseren informeres derfor om protagonisten og andre sentrale personenes indre tanker, følelser og meninger. I tillegg utdypes detaljerte beskrivelser av karakterenes utseende. Når det gjelder kvinnene, er deres ytre ofte knyttet til deres attrå som sexobjekter:

Han såg etter henne. Studerte ryggen og hoftene hennar der ho gjekk før han opp trappa. Nedst hadde ho høghela svarte blanke sko. Stöchelschuhe, tenkte han. Over dei svarte blanke høghela skorne hadde ho svarte gjennomsiktige strømpar. Då han såg lenger opp fekk han eit glimt av kvit hud i ei glipe mellom den korte svarte fløyelskjolen og stay up-strømpane (s. 218).

Mennene på sin side, karakteriseres ut fra typiske maskuline trekk som fysisk styrke, virilitet og former for makt eller avmakt. Dette er synlig etter fortellingen om sterke Nils Kinsarvik hvor faren skildres slik:

”Dette var det kjøtet faren var runnen av. Dette var det blodet som rulla i årene hans. Dette var det genetiske grunnlaget for muskelvevet som spente seg omkring beingrinda til faren” (s. 59).

Beretningen om forfaderen oser av primitiv sjelelig spenning knyttet til mandighetsdyrkelse og magisk seremoni. Denne klare forestillingen om en sterk maskulinitet dominerer samtlige av romanens tilsynelatende tilfeldig plasserte åtte kapitler.

På tross av at romanens oppbygning ikke er kronologisk i retrospektiv forstand, avsløres et grovt omriss av protagonistens 40årige livsløp. En nærmere undersøkelse viser at dette underbygges av fortellerforløpet i hvert enkelt kapittel. Dessuten vil en nøyere granskning av kapitlene avsløre romanens tilbøyelighet til gjentakelser, og jeg vil derfor fremheve fire typer fordi de sirkulerer, fanger og maler omkring Geirs repetisjoner og endelige tvangstankemønstre. Det handler om 1) språklige konstruksjoner, 2) vold og maskulin styrke, 3) kroppsvæsker og 4) ironi.

Det første kapitlet, *Den minste i verden*, fører leseren inn i nåtiden, og serverer åpent protagonistens nærmest forspilte liv og tragedie. Han raver ulykkelig rundt i Bremens gater og minnes de siste møtene med familiemedlemmene som fungerte som en kaotisk blanding av oppgjør og farvel. På denne måten ledes leseren inn i hans skakkjørte livshistorie i tillegg til at de mest sentrale karakterene presenteres. Klassefesten er den viktige handlingen som blir startskuddet til elendigheten, og dermed drivkraften til hele romanen. Introduksjonskapitlet tilrettelegger historien for leseren og skaper oversikt, mens resterende kapitler er strukturerte som dykk via Geirs tilsynelatende tilfeldige minner i forskjellige tidsperioder.

Allerede i første kapittel er gjentakelsene oppsiktsvekkende mange. Selvmordstankene kverner, og språket repeterer seg selv i korte stakkato setningsrytmer: 1) ”Evig friheit, evig fråvere, evig tomheit” (s. 10). Det gjelder også alle gjentatte rop på klassefesten hvor det manes og messes rytmisk som et kollektivt krav: ”Geir ska kyssa Isbrytaren!” (s. 20). 2) Geirs manglende styrke og maktesløshet i denne scenen, blir sannsynligvis den viktigste faktoren for hans fremtidige fokusering på mannlighet og styrke. 3) Kroppsvæsker kommer bl.a. til

uttrykk som piss, snørr og tårer: ”Jentepiss, tenkte han, eg har fått jentepiss på pikken! [...] Snørr og tårer rann utover brysta hennar mens han kjende kor dei prøvde å skura han inn i fitta hennar”(s. 22). 4) Men også den stadig gjentatte ironien ligger på lur: ”Han var Lost in Legoland”(s. 24). Dette kan forstås som at han er forlagt i en konstruert virkelighet, men også som en kontrast mellom den grelle virkeligheten og et drømmested for barn.

Det andre kapitlet handler om Geirs oppvekst og miljø, og de underliggende klasse- og kjønnsforholdene som finnes her, er opplagt ramme for forståelse av romanen som smelteverkslitteratur. *Fars tale* er nemlig romanens unike innføring i Oddas arbeidsmiljø hvor viktig informasjon om, og bakgrunn for, fellesskapet på Smelteverket kommer frem i lyset. Fellesskapets trussel er individualismen som hates innbitt gjennom Janteloven, forkledd som Oddaloven. I dette kapitlet finnes også den fantastisk urealistiske historien om Nils Kinsarvik, som løfter steinen på kirkebakken. Fortellingen fokuserer på mannens overnaturlige styrke der han omkranses av kåthet og våte kvinneskjød. Anekdoten fremstiller Kinsarvikslektens aner tuftet på stahet, rå styrke, og eggende tiltrekningskraft på kvinner. *Fars tale* har i tillegg en annen og spesiell språkstruktur, og vil derfor bli nærmere behandlet under språkdelen.

Når det gjelder Gjentakelsene 1, 2, 3) er de lik dem i første kapittel, men nå i tillegg urealistiske. Heseblesende korte setningsrytmer råder scenene som beretter om seksuell våt opphisselse, og rytmene beveger seg mot en topp, for deretter å dale ned i vanlig fortellermodus:

Alle kjønnsmodne kvinner vætte der dei stod. Det draup frå dei. Dei kneip låra saman. Det rann av dei. Saftene fløynde. Rann nedover låra. Rann nedover leggen. Over anklane. Møtte graset og jorda. Blanda seg med nabokona sine safter” (s. 57).

4) Ironien befinner seg bl.a. i dikotomien mellom farens rosende omtale av kollektivet i arbeidersamfunnet mens han uttrykker seg gjennom akademiske kunnskaper, ordvendinger og intertekstualitet.

Det tredje kapitlet, *Simlefitta*, beveger seg dypere ned i sosiale forhold omkring arbeiderbrakkene, og skildrer et skittent lurvete miljø av utslitte, ureinslige grovkornede arbeidere. Autor beretter nå også om foreldrenes første forelskelse. Dette blir en grell kontrast

til farens senere seksuelle overgrep (s. 92). Kapitlet presenterer makt og avmakt, vold og underkastelse som norm og alminnelig forutsetning for mennenes opphisselse, psykopati og narsissisme. Geirs forbilde, faren, er familiens utslitte skruppelløs bølge med liten eller ingen finfølelse.

Gjentakelsene 1, 2, 3, 4) dreier seg også her om kort setningsbygning når scenene har seksuell karakter:

”[...] ho kjende kuken som sklei ut og inn i den skjelvande fitta mens saftene fløynde. Ho kjende at ho var framme. Ho slappa av. Ho var tom. Fullstendig tom. Ho pusta ut. Ho kjende han begynte å bevega seg” (s. 95).

Men også om mannlig styrke og råskap når Jegeren kommer hjem fra jakt med ei ”simlefitte” (105).

Det fjerde kapitlet, *Pissatrengt*, behandler voksenlivet til Geir, og inneholder sammen med *Kåbbåi* flest sprang i tid. Den fantastiske altanscenen dominerer kapitlet, og inneholder flere fortreffelige parodier som rammer karakterene, ikke minst Geir selv. Dermed åpner romanen for selvironi, og Geir latterliggjøres og ydmykes via ekstremt utrivelige og våte forhold på altanen. Disse blir igjen springbrett for ubehagelige detaljerte minner omkring middagsbordet i Odda hvor han som smågutt tvangsspiser, på god gammel norsk maner, den forhatte fiskematen.

De språklige knappe gjentakelsene 1, 3) uttrykkes gjerne sammen med kroppsvæskene: ”Han let det stå til. Han grein. Han spydde. Han pissa. Sprut fra oven. Sprut fra unden. Stangedes i samme stunden” (s. 139). 2) Denne gangen ligger styrken og kontrasten bl.a. i Geir som doktorgradsstipendiat og handikappede cerebral parese rammede Jensen (s. 141), mens 4) ironien kan knyttes til hele situasjonen omkring altanscenen.

Det femte kapitlet handler også om voksenlivet hans, særlig bruddet med Amalie. I *Bryllaupsreise* forteller hun om forventninger og gleder knyttet til bryllupsreisen, og deretter hvordan drømmer og kjærlighet knuses på en natt fylt med fysisk og mental smerte og redsel for egen ektemann. Før de skilles i fengselet, minner hun Geir på denne episoden hvor han, beruset på gresk ouzo, voldtar henne grovt på hotellrommet – for deretter å glemme alt dagen

derpå. Han opplever en følelse av knusende sorg, og uttrykker et dypt raseri som skremmer henne.

Gjentakelsene 1, 2, 3,) er igjen knyttet til seksuelle overgrep: ”Trekk ned skjørtet, hørte ho han sa. Flink jenta. Og så trusa. Ho skalv. Ho drog i trusekanten. Aka den nedover mot knea. Ho hiksta. Ho hulka. Ho ville ropa om hjelp” (s. 156-158). 4) Ironien, og kontrasten kommer dagen etter overgrepet hvor Geir tilsynelatende har glemt alt, og er blid og fornøyd (s. 161).

Det sjette kapitlet, *Kåbbåi* er karrierkapitlet hvor forbindelseslinjen mellom Norge og Tyskland opprettes. Det er også i dette kapitlet massevoldtekten på hotellrommet i Norge finner sted. Denne episoden kan kobles til en sykkelstur Geir har i Bremen. Mens han betrakter virvlene og slusene til Weser, oppdager han plutselig en kaninunge i vannet. Den kjemper en nyttesløs kamp for livet. Kaninungens drukningsdød tolker jeg som bilde på massevoldtekten Geir fullfører på hotellrommet hvor uskyld tapes. Med deltakelse i voldtekten, en episode han beskriver som følelsesmessig medrivende og uimotståelig, drukner han og mister sin uskyld. Han suges ned sammen med tilfeldig avfall, og strømmes sterkere enn han kontrollerer. Gjennom metamorfose gjenoppstår Geir til ubegrensede muligheter, bare kontrollert av egen samvittighet og påvirkninger fra oppveksten i Odda.

Gjentakelsene 1, 2, 3) kretser atter omkring det seksuelle og mannens overgrep mot kvinnen: ”Han var tom. Tom for sæd. Tom for energi” (195). 4) Ironien kan knyttes til kameratskapet omkring voldtekten fordi han er sammen med unggutter fra Smelteverket. Miljøet han rømte fra, slipper ham aldri.

Det sjuende kapitlet, *Karneval*, beskriver en dag i Tyskland, og avslører metamorfosens resultat og utvikling av Geirs sexliv som voksen mann. Kapitlet skiller seg ut med rik symbolikk, og er dessuten unikt uten flashbacks. Han foretar sitt, for leseren, første besøk på horehus og opplever total mangel på kobling mellom kropp og psyke. Scenen er en skarp kontrast til den følelsesladde massevoldtekten, og er en forsmak på utviklingen mot en bundet sexslave/studine på kontoret. Dette kapitlet er spesielt knyttet til realismesjangeren, og vil derfor undersøkes nærmere.

Gjentakelsene 1, 2, 3) knytter seg bl.a. til seksuell aktivitet og mannens makt over den kvinnelige seksualitet:

”Eller elska? Det var kanskje feil ord. Knulla han, pult han, ridd han, var kanskje meir presise uttrykk. [...] Han klemte gummien godt saman like over pikkhovudet så ikkje all sæden skulle renna ut av topplua då han drog han av (s. 223).

4) Ironien finnes flere steder, men jeg syntes det er ironisk og kontrastfylt når et horehus forbindes med renslighet: ”Rommet var reint. Ryddig. Disiplinert. Tysk” (s. 219).

Det siste åttende kapitlet skildrer hendelser to måneder etter karnevalet, og avslutter sirkelen der den begynte; med livsanskuelser og personlig katastrofe. Flere familieforhold trekkes frem, men særlig forholdet til Isbrytaren etter klassefesten plager han. Historien med studinen Lena forklares detaljert, og statuerer enkeltepisoden som styrter det miserable livet til Geir i avgrunnen. *Eit glimt av lys* fungerer dermed som oppsummeringskapittel, og sammenfører slutten med begynnelsen, som en sirkelroman.

Gjentakelsene 1) er tilbake der de startet, og konsentrerer seg omkring forvirring og sirkelen av tvangstanker: ”Alt er gått i svart. Han er avslørt. Kledd naken igjen. Han er tilbake der det heile starta. Alt er som før. Ingenting er forandra. Ingenting er som før. Alt er forandra” (s. 225). 2) Seksualitet og overmakt er som andre steder knyttet til mannens sosiale eller fysiske overmakt. 3) Kroppsvæsker er det lite av i dette kapitlet, sannsynligvis fordi han aldri rekker å fullføre samleiet, og fordi handlingen konsentrerer seg om hans mentale tilstand. 4) Ironien kan knyttes til hele hans liv fordi han som livsløpsforsker har hatt så liten selvinnsikt.

Kapitlenes tematiske overganger varierer i stor grad. De har sammenheng mellom Fars tale og Simlefitta, hvor Simlefitta innledes med en kommentar til Fars tale, og mellom Kåbbåi og Karneval hvor Karneval er direkte fortsettelse av Kåbbåi. Ellers opptre overgangene som sprang i tid og rom hvor kapitlene generelt innledes med sexscener. Disse blir gjerne fortellingenes klimaks. Unntaket er Pissatrengt. Det er det eneste kapitlet uten seksuell aktivitet.

Sprangene foregår oftest gjennom detaljer som leder Geirs minner til tidligere hendelser. Dette repeteres gjennomført helhetlig, og sammenføres med koret av stemmer ellers i romanen. Dermed blir det nærliggende å konstatere alle repetisjonene som en viktig del av romanens fremtoning, men også som bilde på Geirs mentale fiksering og tvangsforestillinger. Komposisjonen av romanen, med all dens polyfoni, kan altså ved første øyekast virke lite

logisk slik enkelte anmeldere har kommentert, men kan forklares, etter nærmere undersøkelser på grovt overordnet plan, som et livsløp. Komposisjonens realisering er nok ikke et tilfeldig moment, særlig med tanke på at forfatteren Seljestad selv er livsløpsforsker.

En kort oversikt over livsløpet blir dermed seende slik ut; Det første kapitlet er introduksjonskapitlet, de to neste er barndommen og tenårene, de neste to er voksenlivet og ekteskapet, det neste er karrierkapitlet, det nest siste behandler etablerte Geirs seksuelle utvikling, og det siste er oppsummeringskapitlet. Komposisjonen fordeler dermed det 40-årige livet til Geir Kinsarvik i seks bolker, og opptrer som en koordinering med bevegelser over tre plan. Når det gjelder tid og rom, er det fristende å splitte fenomenet opp i tre nivåer som graver seg dypere ned i materien. Det øverste nivå, som strekker seg over få timer, er det faktiske fysiske rom i Bremens gater. Hovednivået i kapitlene er dominerende tid og rom innenfor hvert enkelt kapittel. Det tredje er tids og stedsdykk innenfor dominerende tid og rom i kapitlet. Komplekset underordnes og sammenføres med overordnede styrende elementer som drivkraften for selvhevdelse og gjenoppreisning i Geirs liv, og romanens språklige gjennomgangstone og fleksibilitet.

Romanens tredeling kobler jeg til Bakhtin og hans umiskjennelige indikasjoner på den menippeiske satiren hvor handlingen utspiller seg nettopp over tre plan; I underverdenen, på jorden, og på olympen. *Underverdenen* tilsvarende tidsdykkene hvor hans grelle oppvekst brettes ut, men også alle hans fatale kvinnehistorier preget av vold og overmakt. *Jorden* er stedet for Geirs miserable liv i nåtiden. Alt sirkulerer i en endeløs spiral av repetisjoner hvor arv og miljø spiller en vesentlig rolle. *Olympen* representerer hovednivåene hvor kampen for tilværelsen utspinner seg, og hvor utdannelsen er medaljen som lokker. Han forestiller seg en myteomspunnet tilværelse, men overser egne begrensninger på grunn av manglende selvinnsikt. Dermed befinner han seg i en skjebnesvanger tilstand preget av stadige gjentakelser.

Det som likevel er slående, er at grotesken ofte kjennetegnes ved at den fremholder et ideal. I *Blind* finnes det ironisk nok ikke noe ideal.

3. Form – grotesk realisme

3. 1. Det groteske og kroppen

For at en roman skal kunne knyttes til en bestemt sjanger, bør visse trekk være gjenkjennelige. Det er derfor naturlig å spørre: Hvilke språklige trekk knytter *Blind* til den groteske realismen?

I min tolkning, om at *Blind* inneholder klare groteske elementer, velger jeg å forholde meg til Mikhail Bakhtins forskning på grotesken innenfor litteraturen. Det er fordi jeg oppfatter denne som både viktig, omfattende og ikke minst spennende for romanforståelsen. Grotesken har nemlig sin egen unike utvikling, og historiske røtter tilbake til frankrikes sekstende århundre, hvis ikke enda eldre. Til forskjell fra den moderne underholdningsrettede groteske litteratur, var sekstenhundretallets forståelse av grotesken umiddelbar, grunnet daværende samfunnsordning og eksisterende karnevalsfestligheter. Groteskens samtid var nemlig preget av virkelige festligheter som minnet om karnevalet. Det er bevart en slik beskrivelse av groteske festligheter i Roin fra 1541. Her parodieres en begravelse av forfatteren Rabelais. Under festmåltidet leses Gargantuas krønike i stedet for Bibelen fra prekestolen¹¹. Dette indikerer groteskens essens som fenomen, og forklares som ”det å uttrykke livets motsetningsfylte og ambivalente helhet.” Bakhtin forklarer i *Latter og dialog* grotesken slik:

Dette innebærer fornektelse og ødeleggelse (det gamles død) som et uunngåelig moment, uatskillelig fra bekreftelsen, fra fødselen av det nye og bedre. I denne forbindelse har selve det groteske motivs fysisk-kroppslige substrat, mat, vin, kjønnsdriften og kroppens organer en dypt positiv karakter. Det fysisk-kroppslige prinsipp triumferer, for som resultat har man alltid overskudd og tilvekst (Bakhtin, 2003, s. 33.).

Groteskens natur forvrenges av abstrakte tendenser, og ser ut til å resultere i overdrivelsen som karikatur. En slik overdrivelse er groteskens hyperbolisme gjennom dionysiske blomstrende trekk som utarter seg i *Blind* gjennom endeløse fysisk-kroppslige skildringer av oppkast, kjønnsafter og urin.

Når det gjelder humoren og latterens rolle i grotesken, grunnfestes denne sterkt med sin dype verdensanskuende relevans, og karakteriseres som positiv, gjenfødende og skapende prinsipp. Dette fordi latteren betrakter verden på en annen måte enn alvoret. Alvoret og latteren

¹¹ Opplysningen er hentet fra Bakhtins bok *Latter og dialog* s. 31-32 (2003).

fordeles på respektive bruksområder hvor alvorret representerer det viktige, sannheten og ikke minst det religiøse. Motstykket er latterens parallelle tilholdssted, rotfestet i den ikke-religiøse folkekulturen, dvs. bare i en viss grad, fordi folkekulturen parodierer og latterliggjør det sakrale og alvorlige. Når dette føres tilbake til *Blind*, synliggjøres humoren som resultat av tradisjoner med røtter som kulminerer i hybriden grotesken og latteren, og denne tradisjonens hang til hyperboliske virkemidler.

Romanens form og språklige uttrykk har altså flere markerte trekk felles med middelalderens og renessansens karnevalisme. Det innebærer en rekke kjennetegn som Bakhtin konkluderer med etter sine studier av franskmannen og satirikerer François Rabelais. Særlig Rabelais to romaner, *Gargantua* og *Pantagruel*, er velkjente som sublime representanter for sjangeren grotesk realisme. Oppmerksomheten rettes spesielt mot sjangerens hovedelementer det groteske og absurde. Bakhtin deler den groteske realismen inn i tre tragikomiske forgreininger; den ritualistiske karnevalsfesten, den sokratiske dialogen og den menippeiske satiren. Den forgreiningen som er mest interessant og aktuell her, er den menippeiske satiren. Det er derfor verdt å undersøke forfatteren Kjartan Fløgstad's kommentarer om satiren i sin bok *Loven vest for Pecos* (1981, s. 14, 15). Han nevner fjorten stildrag som han oppgir at Bakhtin anser som kjennetegn på denne type satire.

Disse stildragene er alle gjenkjennelige i *Blind*, men jeg har valgt ut seks særlig synlige punkter. Felles for dem er nok humorfaktoren hvor det seriøse og alvorlige snus på hodet og latterliggjøres:

1) *Vekt på det komiske*; karnevalselementet er hele tiden til stede og vrir alvorlige hendelser til noe morsomt. Altanscenen er kanskje den ultimale karnevalistiske på minst tre punkter; Geir befinner seg fysisk på grensen mellom ute og inne. Samtidig er hendelsene i grenseland mellom alvor og morsomt. Dessuten kollapser barrieren mellom kroppens indre og ytre i total nedverdiggelse. Gjennomgående knyttes humoren i romanen sammen med alvorlige scener gjennom språklige uttrykksformer som ironi og kontraster.

2) *Uren, både filosofisk og i handlingsforløpet*; dette punktet innebærer total frihet til alle slags påfunn. *Blind* er en hybrid sjangermessig og karakteriseres verken som en ren tragedie eller komedie, dessuten kompliseres handlingsforløpet med stadige dykk i tid og rom på tre nivåer. Urealistiske historier om Nils Kinsarvik går hånd i hånd med realistiske skildringer

om allmuens nød og elendighet, og romanen slutter der den startet uten noe egentlig handlingsforløp og utvikling. Dessuten kan Fars tale betraktes som en blanding av elementer fra eposet og essayet hvor autor har en sentral vekslende rolle. Hybriden er slik et sammensatt fenomen i motsetning til myten som fremstår som entydig "sannhet."

3) *En organisk sammenkopling av fri fantasi, symbolisme og komedie med fantastisk, rå og kriminell naturalisme*; dette punktet omhandler Geirs befatning med voldtekt, prostitusjon, fengsel og massevoldtekt samt at disse orgiene detaljskildres og til tider beskrives som erotiske religiøse orgier slik det gjøres i massevoldtekten. Fengselet tolker jeg ikke bare som resultat etter altanscenen, men også som bilde på Geirs mentale tilstand; han fanges av misogyni og maktforhold observert og innprentet fra barndommen.

4) *Eksperimenterende med form, synspunkt, språknivå osv*; her kommer romanens flerfoldige polyfoni inn i bildet. Ikke bare veksler den i tid og rom, men også synspunktet varierer. Seljestad eksperimenterer mye med skiftende synsvinkler og har dermed et oppbud av subjekter representert i fortellingen. Dette sees for eksempel når vinklingen skifter til morens eller Amalies side der de voldtas av sine ektemenn. Dessuten dominerer det urene hybridspråket iblandet dialekt. Romanens form er dermed åpen for forfatterens innfall.

5) *Uvanlige moralske og psykiske tilstander. Det vil si galskap av alle slag, drømmer, fantasier og selvmord; alt som ødelegger den episke og tragiske integriteten til mennesket og skjebnen*; i romanens siste kapittel angrer Geir på valgene han har gjort i sitt liv. Han skulle blitt i Odda, giftet seg med Isbrytaren og stiftet familie. Et annet liv og et annet menneske kommer dermed til syne som mer ekte enn den karnevalsmasken han bærer med dens negasjon av uniformering og likhet. Resultatet av Geir som maskebærer, er mannen uten konformitet med seg selv og egen autensitet. Romanens alfa og omega kretser omkring Geirs psykiske tilstand, diverse forklaringer, og fantasier omkring selvmord. Håpløsheten er total, og bare ved hans død kan andre bli lykkelige. Vaklende, disharmonisk, ute av balanse og identitetsløs forsøker han halvhjertet å opprette balanse i livet.

6) *Skandaler, brudd på normale handlingsganger, og på alle verbale normer*; Geirs liv er gjennomsyret av skandaler; klassefesten hvor et ufattelig overgrep skjer, altanscenen hvor Geirs faktiske uskyld likevel dømmes som skyldig, det mislykkede ekteskapet som blir en gjentakelse på foreldrenes, voldtekter av både ektefelle og en fremmed kvinne, og

prostituasjonsskildringene mot slutten som kan tolkes som karnevalets siste scene hvor narren fråtser i alle dets lekkerier, og til slutt møter regnskapets time.

I tillegg til punktene er det verdt å nevne at analogien og tilhørigheten mellom *Blind* og den menippeiske satiren i tillegg uttrykkes med det Bakhtin beskriver i boken *Karneval og latterkultur*: ”... altså med vekt på det som åpner den enkeltes kropp over for andre og verden – en verden som i øvrig fremstilles som et overflødhedshorn af mad og vin, afføring og urin” (Bakhtin, 2001, s. 13). Grensen mellom kroppens indre og ytre brytes, men også samspillet mellom kropp og intellekt bryter sammen i *Blind* fordi kroppen og intellektet smelter sammen idet penisstørrelsen blir representativ for jeget. ”Kvar dag som hadde gått sidan den ulykksalege festen til MiaMaria hadde han skamma seg over å ha verdens minste. Over å vera verdens minste” (s. 16-17). Persepsjonen av den fysiske skavanken blir representativ for jeget, hans personlighet, og reverseringen oppleves som total ydmykelse og etterfølges av senere hevtanker. Det fysiske symbolet på manndom krenkes og kroppens ”defekt” blir dermed identisk med personligheten. Livskampen rettes derfor mot å gjenvinne manndommen og fellesskapet med andre menn. Andre ganger derimot er kroppen, særlig kjønnsdriften, en størrelse som lever sitt eget promiskuøse liv med makt over jeget. Hans mentale sammenbrudd og kroppens forfall har likheter med den Bakhtinske diskurs om karnevalismen og døden som kode til nyskapning. Dette fordi ved Geirs død kan andre fortsette livet.

Geir har altså et avstandsforhold til kroppen, likevel er den svært nærværende. Kroppen er på den ene siden reservoar for mer enn selvet, og med tilhørighet i noe enda større. Den er knyttet til biologisk opphav og derav mentale kroppsfixeringer og konsekvenser. På den annen side er kroppen ekstremt betydningsfull gjennom detaljerte beskrivelser av personers utseende. Romanen presenterer dermed et vekselspill mellom det ytre og det indre slik altanscenen er et godt eksempel på bruddet mellom det ytre og det indres grenser. Den befinner seg i særstilling rent fysisk fordi den representerer et grenseland for individet som mellomstasjon for sfæren; ute eller inne. Ute er den ytre fasaden Geir omgir seg med, mens inne er det skjulte virkelige liv som bare knapt noen enkelte innvies i. Dette skjæringspunktet gjelder også menneskekroppens anatomiske og fysiologiske realisering som når Geir befinner seg på altanen mens kroppsvæsker som urin og oppkast spruter ut av ham. Dermed brytes grensen mellom det kroppslige indre og det skapte samfunnsmessig aksepterte ytre. Han er

ulykkelig klar over den uakseptable situasjonen, og forstår samfunnets overfortolkning av hendelsen fordi kroppsvæskene knyttes til fornedrelse og brudd på den sosiale sfære.

Altanscenen spiller også en annen viktig rolle, i forholdet mellom ektefellene. Geir står ute i kulden, uten evne til selv å finne veien inn i varmen og det respektable liv. Amalie på sin side ignorerer hans hjelpeløshet, og barmhjertiges først når katastrofen er et faktum og redningen nyttesløs. Hennes avvisning er muligens styrt av hevn, motivert av hendelsene på bryllupsreisen.

Et annet eksempel på koalisjonen ute/inne er Geirs svigerfar som jevnlig trekker seg tilbake til sin egen lille hule. Han beskytter hulen fra konens inntrengen og innblanding gjennom mannsforbundets nedarvede taushet og hemmeligheter. Kåre Helgesens hule minner meg om psykologen og filosofen Ingjald Nissens beskrivelser av det hellige huset i boken *Seksualitet og disiplin*. Der lot ”primitive” folk unge gutter gå igjennom en innvielse til mannsforbundet. Det hellige huset lå langt inne i den mørkeste skogen, og var bygget slik at ingen utenfra visste om hendelsene inne. Hendelsene der forble felles sak, og tause hemmelighet mellom menn (Nissen, 1934, s. 78.). Slik er også hulen et symbol på avstand til kvinnen og hennes verden, og svigerfarens taushet gjennomskues og forstås bare av Geir fordi han er mann.

Forbindelsen mellom det indre og ytre er verdt en nærmere undersøkelse fordi dikotomien estetisk har tilknytning til grotesken og den menippeiske satiren. I tillegg er dette et språklig tyngdepunkt. Overveldende mange eksempler, og henvisninger til disse, dominerer romanen; Isbrytaren tisser på seg på klassefesten. Sterke Nils Kinsarvik sender kaskader med sæd, mens kvinnenenes kjønnsafter renner nedover lårene, og Geir både kaster opp og urinerer på glassverandaen til cerebral pareserammede Jensen. Utover dette fråtser romanen i utdypende beskrivelser av kroppsvæsker knyttet til frodige seksscener dominert av rå mannlig seksualitet.

Utskillelse av kroppsvæsker knyttes til oppfatninger om dette som ubehaglig, urenslig og forfall. Denne beskrivelsen fører tankene til psykoanalytiker og feminist Julia Kristeva som behandler begrepet *abjection*¹² som direkte oversatt betyr; ynkelighet, elendighet, fornedrelse,

¹² *Abjection* er et fransk ord og brukes om tilstander som vekker avsky og forakt, men benyttes også som religiøs term for en degradert tilstand. Opprinnelsen til ordet er det latinske *abjicere* med betydningen ”kaste fra seg”, og

forfall og avvisning. Abjection utspiller seg på en rekke områder ifølge Kristeva som bygger videre på temaet både Freud og Lacan berørte. Det har bl.a. sammenheng til Freuds forklaring om libidoens (seksuallivets) karakterdannelse som grunnlag for narsissismen hvor bestrebelsen etter å oppnå tilfredsstillelse knyttes til et objekt. Objektet er ifølge Freud normalt det motsatte kjønn, men objektet kan også utebli og erstattes med jeget.

Men Kristeva går altså skrittet lenger i utviklingen av sitt begrepsapparat. Hun knytter særlig begrepsbruken til tre områder; den preødipale morens betydning for et blivende subjekts utforming, samt teorien om det litterære skapendes psykogene, og driftsmessige årsaker til en moderne "borderline-personlighet". Fordi denne personligheten/identiteten bygger på en separasjon mellom subjektet og objektet, oppstår pseudo-objektet (abject).

Betegnelsen abject brukes samtidig også om samfunnets utstøtelser av individer som er "unormale". Denne holdningen gjenkjennes i romanens scene med oppgjøret etter altanuhellet. Geir blir ilagt bestemte holdninger overfor cerebral pareserammede Jensen han personlig kanskje aldri har hatt. Som individ skal han likevel straffes for allmennhetens uønskede holdninger i samfunnet, og blir derfor utsatt for kraftig fordømmelse i den nidkjære kampen mot utstøtelse av "unormale".

Begrepet knyttes kanskje særlig til utskillelse av kroppsvæsker, og i boken *Powers of horror – An Essay on Abjection* forklarer Kristeva hvordan samfunnet knytter fornedrelsen og det perverterte til kroppsvæsker og individets integritet. Brudd på grensen mellom kroppens ytre og indre representerer dermed brudd på enkeltindividets respektable fasade:

The body's inside, in that case, shows up in order to compensate for the collapse of the border between inside and outside. It is as if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one's "own and clean self" but, scraped or transparent, invisible or taut, gave way before the dejection of its contents. Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its "own and clean self" (Kristeva, 1982, s. 53).¹³

det er denne betydningen Kristeva forholder seg til når begrepet betegner en fase i subjektets utvikling og subjektiv posisjon.

¹³Dette bør også sees i sammenheng med *Blinds forhold til groteskens hyperbolisme* hvor nettopp kroppen og kroppsvæskene spiller så utrolig stor rolle.

Dermed antydes også sammenhengen mellom moral og abjections til kroppsvæsker ved at grenseovertredelse gjerne innebærer brudd på samfunnsnormer. Normalt vil selvet avgrense det fremmede, det andre, ved å definere og oppleve alt som truer selvet som ekkelt, frastøtende, ”abject¹⁴”. Slik knytter Kristeva i tillegg abjection og brutte grenser til narsissisme og perversjon. Denne egoismen gjenkjennes i det enveisrettede motivet for seksualitet i romanen hvor mennenes utløsning knyttes til egen virilitet og seksualitet, samt at kvinnenes seksualitet og utløsning også knyttes til mennenes seksualitet. Deres kropp og kroppsvæsker blir redskaper for mennenes, særlig Geir og farens, fysiske begjær. Gjennom kroppsvæsker skjer fullbyrdelsen av deres oppreisning, og narsissismes ekstreme utløp. I følge psykoanalysen tar utløsningen dermed objektets plass fremfor kvinnen, og mennene unngår redselen for kastrasjon. Dette fører til at nytelsen blir desto større for en ”borderline-personlighet” som Geir. Realiseringen blir den fullstendige opphøyde manndom, mens fraværet hadde vært fallet ned i fatal og total ydmykende krenkelse.

I likhet med karnevalsmaskens dikotomi blottlegges nå et spenningsfelt hvor kroppsvæsker på den ene siden innebærer fascinasjon, begjærlige og nødvendige, og på den andre siden skrekkinnjagende, mørkt og frastøtende. Kroppsvæsker knyttet til seksuell aktivitet representerer for Geir positiv vital status, virilitet og seksuell prestasjon, dugelighet som mann, og seksuell fullbyrdelse som det motsatte av krenkelse og kastrasjon. Men egen identitet forblir uoppnåelig så lenge den ensidig knyttes til seksuell forløsning, og når fornedrelsen av andre (kvinner) erotiseres. Den behagelige opplevelsen av egen identitet er kortvarig, og knuses ved sin egen fullbyrdelse fordi mørkets handlinger aldri føder friskt nytt liv. I stedet avles nye mørke syke tanker og handlinger.

Tanken er særdeles interessant sammenholdt med massevoldtekten på hotellrommet hvor Geir har sin seksuelle debut. Det groteske ved hendelsen er ikke kun sentrert rundt selve scenen med beskrivelser av stemning, kroppene og væsker, men også Geirs overbevisning om den bevisstløse kvinnens nytelse av voldtekten. Med Kristevas ord i mente er det lettere å forstå at Geirs kastrasjonsangst har form som seksuell udugelighet, og at flommen av sæd konstaterer fullbyrdelsen som mann. Redselen plantet på klassefesten har funnet sin forløser og

¹⁴ Ordet *Abject* er et adjektiv Kristeva iletter flere betydninger. Hun bruker det bl.a. for å bestemme driftsmessige årsaker til identiteter på grensen, forårsaket av abjection. Det er den moderne personligheten som i følge henne bygger identiteten på en ufullstendig separasjon mellom subjektet og objektet, og et falskt selv etableres. Det er dette ”falske selvet” hun betegner abject. Abject er også det som tabubelegges som ikke-objekt for begjæret.

overvinnes ved gjentatte samleier. Med forholdet til studinen Lena er grensen nådd. Nærmere total overmakt kommer han ikke, og det hele bryter sammen. Det er vanskelig å tolke det annerledes enn at sammenbruddet er uunngåelig fordi samspillet mellom kropp og sinn er forstyrret, og egoismens forråd tar slutt. Dermed stopper hans liv i det øyeblikket selvhevdelsen stopper, og satiren og karnevalet er fullbrakt.

Groteskens natur søker altså å fordreie og snu alvoret og latteren på hodet med overdrivelsen som karikatur på det fysisk-kroppslige. Dens grep om kroppen i romanen forklares med at libidoens karakterdannelse danner grunnlaget for de narsissistiske uttrykksformene protagonisten uttrykker innenfor den menippeiske satiren. Geirs egoisme er drivkraften som leder til narsissisme rettet mot seksuell selvtilfredsstillelse, og sammen med mytene, knyttet til kjønnsroller i Oddas grove arbeidermiljø, ligger forholdene til rette for fremstillingen av en uhyrlig protagonist med tilnærmet psykopatisk profil. I karnevalstradisjonen blir nettopp kroppens hulrom og avsondringer brakt fram i lyset og alminneliggjort, og humoren blir ironisk nok formildende kraft som tillater obsceniteten.

3. 2. Det groteske og latteren

To spørsmål er særlig viktige knyttet til humoren i *Blind*; Hva slags humor finnes, og hvilken rolle spiller den i romanen?

Svaret på spørsmålet kan, pussig nok, fungere som en fortsettelse på Kristevas uttalelse om fenomenet *abjection*, og uttalelsen om hvordan fornedrelsen/forfallet har slått an i litterære versjoner av apokalypsen:

Passing through the memories of a thousand years, a fiction without scientific objective but attentive to religious imagination, it is within literature that I finally saw it carrying, with its horror, its full power into effect (Kristeva, 1982, s. 207).

Med dette forsøker jeg å avdekke forbindelseslinjen mellom tre forhold; groteskens historie og harselering med alvoret i det sakrale, religionenes innflytelse på mytedannelse og *Blind* som forbruker og formidler av elementer knyttet til disse historiske institusjonene. Felles for grotesken og de religiøse mytene er deres forhold til *abjection* og kropp/væsker. Det er derfor logisk at mye av humoren i romanen knyttes opp mot dette forholdet. Satirens humor realiseres som parodier, og er derav sentrale elementer i karnevalstradisjonen. Det er derfor

forventelig at humoren i *Blind* uttrykkes gjennom parodier og harseleringer med godtatte forordninger i samfunnet akkurat som karnevalet møtte det offisielle, kristelige triste liv med motstykket – latteren og blasfemien. Satiren briljerer dermed i de mange fasettene misforholdet mellom grotesken og abjection forårsaker.

Grotesken og humorens utfoldelse i romanen blandes i skjønn forening med kroppsvæskene. Denne obsceniteten opptrer gjennom overdrivelser og kontraster slik ensomheten, det sørgelige og nøden drukner i sprudlende, morsomme og hyggelige scener. Altanscenen kombinerer sprutende oppkast og urin med den absurde fortvilte situasjonen Geir befinner seg i, og kontrastene møtes i et harselerende ordspill. Etter noen medfølelse forståelsesfulle setninger om cerebrale Jensens triste ensomme liv og orkideer, dras leseren opp fra mørket til morsom familietur i eksotiske omgivelser:

No hadde han knust livsverket til Jensen, den einaste gleda den stakkars cerebrale Jensen hadde her i livet. Den einaste trøysta stakkaren hadde her i dette vonde einsame livet i den spesiallaga rullestolen. I mørket. No hadde han tatt knekken på dei stakkars orkidèane til den stakkars cerebrale Jensen med eit velretta skot frå det russiske messingreiseaskebegerkanonkuleminnet som kona hadde kjøpt i Moskva eller i Irkutsk eller i Jekaterinenburg, då ho var på reise med den transsibirske jernbanen saman med den hyggelege og alltid rolege og velbalanserte Kåre Helgesen og den alltid like sprudlande pratsame og hyggelege mor si Edna Helgesen, og broren Odd (s.140).

Jensens ulykkelige ensomme handikappede tilværelse står i grell kontrast til den aktive etablerte trivelige familien Helgesen, og kombinasjonen alvor og humor harselerer via dobbeltverdenens seriøsitet og alvorlighet. I tillegg er det underforstått at Geir slettes ikke syntes så bra om svigerfamilien. Farsen uttrykkes slik gjennom smålighet og fattigdom mens latteren blir dominerende faktor, og representerer overskuddet.

Samkjøringen med romanens sjanger og derav harselering med seriøse scener åpner forfatterens dialogiske standpunkt i forhold til karakterene, særlig Geir og hans ideologi. Dermed rommer *Blind* et tankeunivers av ideologier og verdensanskuelser satt på spissen i humoren, og språket blir slik motmakten til alvor. Humoren inneholder kombinasjoner og kontraster av blindhet og innsikt som utspiller seg nærmest i et tredimensjonalt rom av stemmer og dialoger. Forholdet kan sees i lys av Bakhtins forskning på latteren der han var særlig oppmerksom på to forhold; det ene er parodien nettopp som åsted for polyfonien, og

det andre er konklusjonen om latterens utvikling med ironi og sarkasme som dominerende stilistiske komponenter i romanen.

3. 3. "Karneval"

Dette kapitlet flyter fremover uten nevneverdige tilbakeblikk og forskjellige synsvinkler, bare brutt med skildringer av enkelte hendelser. Karnevalskapitlet omhandler én dag i Geirs liv, og kan betraktes som essensen av grotesken som råder i romanen. Kapitlet er derfor verdt en nærmere undersøkelse. Handlingen drives fremover av Geirs vandring i Bremens gater under en karnevalstilstelning hvor han leter etter en mann han tilfeldigvis kom i snakk med.

Karnevalsprosesjonen beveger seg massivt og høylytt nedover Bremens gater.

"Det strøyer folk mot han. Ikkje råd å komma forbi. Han må venta. Det står alt ein liten kø av folk framfor han som vil prøva å smetta seg forbi. Køen flyttar seg rykkvis framover" (s. 212). Geir er bokstavelig fanget i situasjonen med opptoget av Lippizanerhester; aristokraten blant hestene. Trommeslagene og marsjeringen fanger oppmerksomheten til de tilstedeværende, og de opptrer som medsammensvorne i nedbrytingen av de romlige grenser. Bare arrangementets lover eksisterer så lenge karnevalet varer. Tiden er inne for glede og fråtsing i lekkerier kun tilgjengelige denne spesielle dagen, som deilige, store, tykke, syndige vafler overlesset med krem og kirsebær og melisdryss. Disse blir gjerne spist av tykke mennesker som er fullstendig henrykte over vaflenes herligheter. Melisdryss på klærne til mennesker Geir møter forvirrer han og minner ham om snø og vinter (som i følge Northrop Fries er satirens årstid), men dette stemmer ikke med temperaturen i Bremen.

Som tilfellet er andre steder i Blind, blir også karakterene her nøye beskrevet. Den eldre mannen Geir møter har grått bukkeskjegg. Han besvarer Geirs spørsmål om hvorfor mannens arbeid ved universitetet tok slutt, med et ungt blikk. Både bukkeskjegget og det unge blikket gir assosiasjoner om virilitet og seksualitet. Mannen er på alder med Geirs far, og bærer på et par klatresko. Han forteller:

Klatresko. Eg har vore og kjøpt meg klatresko. Heile mitt liv har eg hatt høgdeskrekk. Og no har eg kjøpt meg klatresko. Eg er født i nittentrettifem. Då var det klare førestillingar om korleis ein gutt skulle vera. Han skulle vera sterk og modig. Men eg var alltid redd. I sommar var eg i dei sveitsiske alpane og klatra. Og no har eg kjøpt meg klatresko (s. 205 – 206).

Mannen har hatt samme yrke som Geir, og klatreskoene han bærer på assosieres lett til Geirs karriereklating opp fra Oddas arbeidsmiljø. Scenen er tvetydig fordi personen rommer både far og sønn; som symbol på ungdom og alderdom, livets forgjengelighet og skjebnens foranderlighet, men også symbolet på Geirs liv. Antydningene om mennenes forvekslende samsvarende livsstil forsterkes med neste scene. Geir får på et tidspunkt et trekantmerke trykt inn i høyre hånd av en kvinnelig ”smådjevlel.” Hun deltar i *diableriene*¹⁵ – djevlespillene som er legaliserte under karnevalet, og hvis formål er å skape atmosfære av tøylesløshet og dermed fremheve det sakrales motsetning ved latterliggjøring og dementering av dets mest truende og grufulle vesen. På den annen side er djevelens eksistens (som bilde på ondskap) såpass rotfestet i menneskesinnet at kortesjen skaper den ambivalente stemningen som grotesken søker. Trekantmerket smådjevlel trykker i Geirs hånd symboliserer sannsynligvis lystighet og henspiller til den kvinnelige kjønnsstrekanten, men kan også symbolisere kontrasten til den himmelske treenighet, eller den mannlige potens. Forbindelsen mellom trekantmerket og smådjevlelene i *diableriene* kan videre knyttes til hor og geitebukk fordi djevlel historisk har blitt stereotypet fremstilt med fysiske egenskaper fra geitebukken som horn, føtter og hale.

Denne beskrivelsen minner svært mye om den greske støyende naturguden Pan som representerer nettopp virilitet og hor. Han fremstilles nemlig med fysiske geitelignende attributter som legemliggjørelse av livet hans i grotter og på engene. Den greske betydningen av gjeterguden Pan er *alt*, og favner dermed hele naturen. Historien sier at Oraklenes budskap stilner i overgangen fra den enkle kulten av naturguder til den kristne æraens inntreden. Det fortelles også fra keiser Tiberius tid om et skip som seilte forbi øyen Paxos, og at det ble ropt fra strendene der til sjømennene. Budskapet var at når de ankom Epirus skulle de forkynne Pans¹⁶ død. Da de gjorde dette hørtes klagerop fra dyrene, trærne og klippene. Dette er symbolsk tale, og både trær og klipper har symbolverdi som strekker seg utover det rent naturmessige. Treet representerer ofte mennesker pga. dets røtter i jorden og greinene som strekker seg mot himmelen. I denne sammenheng betyr det sannsynligvis at menneskenes overgang til kristendommen fulgtes med klagerop. Når klippene roper, tolker jeg dette som undergangen for en religiøs ordning som syntes klippefast og urokkelig for samtiden. Ifølge Hans Biedermanns *Symbolleksikon*¹⁷ gjentas denne historien i folkeeventyrene under et annet navn som et dødsbudskap til mennesker. Opprinnelsen til myten skal være kultfesten for de

¹⁵ Ordet er avledet fra det greske *diaoblos* (djevlel) som betyr bakvasker.

¹⁶ Det er interessant at det latinske navnet på Pan er Faunus, ikke så langt fra vårt velkjente begrep fauna.

¹⁷ Historien om Pan blir utførlig beskrevet i Biedermanns *Symbolleksikon* s. 290.

døde og gjenoppståtte gudene knyttet til årstidenes veksling. Det kan dermed virke som sirkelen er sluttet fordi nærheten til grotesken og karnevalismen er åpenbar. Den videre sammenhengen med Ziegemarkt (geitegaten) der Geir befinner seg avslutningsvis fremstår dermed som nødvendig og logisk. Forbindelsen mellom karnevalet, Pan og dødsbudskapet i Ziegemarkt kan være nyttig å ha i tankene når oppgaven dreies tilbake til handlingen i *Karneval*.

Både mannen og Geir forsvinner senere inn på samme horehus. Det er et sted hvor menneskelig aspekt, verdi og ånd er fraværende, og et sted som normalt står i grell kontrast til den vanlige borgerlige samfunnsnorm¹⁸. Situasjonen er nå snudd på hodet fordi prostitusjon er tillatt, og de prostituerte kvinnene har rettigheter på linje med andre arbeidstakere. Salg av kropp er dermed et allment positivt fenomen. Under seansen på bordellet, kikker Geir ut av vinduet og betrakter en husmor som lager mat. Hun fremstår som en levende madonnaskikkelse han fikserer på mens han betjenes av Anna. Dermed blir seksualiteten hans noe fremmed, og reduseres til en kroppslig handling han underlegger seg. Sammenholdt med massevoldtekten tidligere hvor han motstandsløs rives med, blir denne scenen en skarp kontrast. Samtidig har handlingene fellesskap innenfor narsissismens utfoldelse. Scenen er dermed full av absurditet og degradering av begge kjønn, og den realistiske virkeligheten brytes i stykker av motsetningsforholdene og overdrivelsene. Motsetningsforholdene pirrer og prøver leseren som, gjennom avstandsforhold til handlingen og samtidig realistisk undring til innholdet, utfordres til å besvare det indirekte karnevalistisk provoserende spørsmålet; er dette morsomt eller ubehagelig?

Når Geir går inn på bordellet, opplever han en kraftig forvirring, og i ren distraksjon spekulerer han på om kvinnen på horehuset er studinen Lena fordi kvinnene ligner hverandre. Parallelliteten hos kvinnene befinner seg i tilbudet til Geir i forlystelsesøyemed, og dette er hovedårsak til Geirs sammenblanding. Scenen inneholder også absurditet for leseren. Den ligger i Geirs sammenblanding, og følgende sammenligning.

Språket i kapitlet er detaljrikt, og skildrer delikatesser, personer og hendelser nøye. Disse beskrivelsene gjentas flere ganger, og henspeiler til protagonistens psyke og trang til

¹⁸ I Tyskland har prostitusjon og massasjeinstitutter vel og merke lenge vært del av det normale. Men for en norsk leser med det norske samfunns normer er dette unormalt. Dessuten kommer også Geir fra Norge med disse samfunnsnormene i bagasjen.

repetisjoner, samt romanens gjennomsyrede polyfoni. Denne gangen gjelder det mannens klatresko: "Klatresko. Eg har vore og kjøpt meg klatresko. Heile mitt liv har eg hatt høgdeskrekk. Og no har eg kjøpt meg klatresko [...] Og no har eg kjøpt meg klatresko" (s. 205 – 206). Det skal ikke unngå leserens oppmerksomhet at han klatrer.

Narren er konge for en dag. Han fråtser lovlig i det unike, og moralsk forbudte. Han kan fråtse i lekkerier forbeholdt karnevalsdagen og legalt leve ut seksuelle lyster med en prostituert. Han følger dermed karnevalismens oppslukende atmosfære av tøylesløshet og smådjevlelsens oppfordring om lystighet. Som en efemer går Geir hjem for kroppen har fått fred, og ringen er sluttet atter en gang. Og som en tilføyelse til romanens overskyggende gjentakelse og polyfoni, understrekes den menippeiske satirens påvirkning på romanspråket som del av helheten.

4. Språk

4. 1. Språk og sjanger

Bakhtins sjuende punkt sier: "Genren er ustanselig *eksperimenterande*, med form, synspunkt, språknivå osv." Hvilken konsekvens får dette for *Blind*?

I følge Wikipedia (lest 12.11.2007) er det etymologisk sammenheng mellom grotesken og grotten eller hulen. Ordet *grotesk* stammer opprinnelig fra samme latinske rot som grotte, og betyr liten hule eller hull. Det er dermed en språklig tilknytning mellom abjections fra kroppens hulrom og den menippeiske satiren som nettopp benytter dette virkemiddelet. Dette fungerer som en språklig tilknytning mellom form og innhold.

I tillegg har romanen urent språk og historien er ikke kronologisk fortalt, for stadige tidsdykk skaper inntrykk av tilfeldigheter mer enn planmessighet. Romanens handling foregår langs to hovedakser; samtidsaksen skrevet i presens, og erindringsaksen, skrevet i preteritum. Fortellingen baseres hovedsakelig på såre fortidsvendte minner. Disse erindringene er heller ikke kronologisk fortalt, men varierer tidsmessig med store sprang. Romanen gir likevel inntrykk av helhet, og det skyldes sannsynligvis dens organisering som sirkelroman; med Geirs famlende skritt i Ostertorsteinweg i begynnelsen og slutten. Mellom første og siste kapittel formidles en hasardiøs tidsperiode på 40 år, tilsvarende Geirs liv inkludert fortellinger tilbake til da Geirs foreldre og svigerforeldre var unge.

Språket er av enkelte anmeldere beskrevet som en hybrid hvor det skranter i både stil og struktur med miks av nynorsk, dialekt og bokmål samt en inkonsekvent skrivemåte. Dette er for meg opplagt i samsvar med romanens tematiske tråder klassereise og mannsseksualitet. Begge temaene inneholder klare brudd med miljø, eller overgang fra barndom til voksenliv. Det barske, harde arbeidermiljøet gjenkjennes i det rå språket hvor obskøne detaljerte sexscener tidvis beskrives i en fraværende nesten lakonisk tone (som eksempelvis massevoldtekten på hotellrommet), andre ganger med voldsom intensitet (slik som voldtekten i Bryllaupsreise). Enkelte sexscener er bemerkelsesverdig språklig like. Det gjelder voldtektscenene hvor far og sønn handler i samme ånd. Faren krever hensynsløst sex av moren:

Det gjør vondt, sa ho. Han summa seg. Drog til seg handa. Ho var våt nok no. Han aka seg etter henne. Pressa henne ned i senga med den tunge kroppen sin. Ho trudde ho skulle bli kvelt. Ho fekk ikkje pusta. Ho fekk klaustrofobi. Først kom peikefingeren og følte seg fram til opninga. Så kom kukhovudet. Ho tok imot det. Han var inne. Ho slapp frå seg eit gisp då pikken botna i skjeden hennar. Ho kjende seg riven opp (s. 93).

Og alkoholpåvirkede Geir tåler ikke avvisning fra sin gravide kone på bryllupsreisen:

Ho blei redd. Han var sterkare enn henne. Han var tyngre enn henne. Han pressa handa inn mellom låra hennar. Den side silkenattkjolen blei pressa inn mot kjønnet hennar. Han var hardhendt. Han pressa nattkjolen inn i henne. Han kjende fuktigheita hennar trekka inn i nattkjolen og fukta fingrane hans. Han tok det som eit teikn på at ho var klar (s.154).

Scenene fortelles med korte heseblesende setninger hvor vinklingen skifter og autor formidler kvinnenens smerte, fortvilelse og uvilje. Autor veksler uproblematisk side, og beskriver like selvfølgelig kvinnenens mentale flukt fra overgrepene. Dermed uttrykkes et annet spesielt språktrekk som knytter romanen til realismesjangeren. Bakhtin knytter nemlig en romans eventuelle polyfoni til den menippeiske satiren fordi den kjennetegnes av mangfoldet av stemmer.

Formelt fortelles *Blind* gjennom en indre monolog i tredje person som tillegges Geir, og hvor handlingen er tilpasset hans assosiasjoner i fortiden og hans bevissthet. Monologen er likevel ikke ekte fordi flere karakterer låner stemme til fortelleren. Polyfonien uttrykkes gjennom flere

forhold; den ikke-lineære handlingen, tempusvekslingen og særlig skiftningene i synsvinkel. Den allvitende fortelleren, autor, behandler og former slik flere underspråk. Resultatet blir et romanspråk som er særlig samtidshistorisk tilknyttet bestemt lokasjon og tid. Det er høyst eksperimenterende, og kan forstås som en hybridkonstruksjon. Derfor overrasker det ikke at flere karakterers følelser og liv skildres ganske inngående, og deres livshistorie og innbyrdes forhold relateres til hverandre og fremfor alt knyttet opp mot Geirs synspunkter og intense liv. Dette formidles i et statisk språk, uten tegn til utvikling. Geirs ordforråd og tankemønster forholder seg nemlig uendret gjennom hele romanen, og skjuler seg bak autors eget språk. Som kontrast insisterer og krever romanen likevel at Geir formelt fremstår som fortelleren. Dermed klarlegges enda en form for veksling på høyere plan som muligens uttrykkes mer tilslørt for leseren. Dette skiftet opptrer som naturlig trekk i romanens polyfoni og hybride konstruksjon.

Forskjelligspråkligheten i romanen er altså innholdsrik og minner mye om et overflødigshorn som bugner med litterære former og språklige nyanser. Den avslører også en karnevalistisk dobbelhet hvor protagonisten gjennom sår nærhet appellerer tidvis til leserens medfølelse og forståelse. Dette skjer samtidig som Geirs uavbrutte råhet og avstand til handling, kropp og konsekvenser skaper avsky. Et eksempel er scenen fra dagen etter voldtekten på bryllupsreisen. Her blir Geirs ustabile vesen en risikofylt felle for leseren:

Det stakk i han. Det var noe han ikkje forstod. Noe som skremde han. Ho var så annleis. Ho brukte alltid å smila mot han om morgonen, strekka seg mot han, opna augene mot han. Han kjende det som om han kunne sjå langt inn i sjela hennar. No såg han ingenting. Anna enn mørke. Anna enn angst. Anna enn smerte. Hadde noe skjedd i løpet av natta? Hadde ho abortert? Det måtte det vera. Spontanabort (s. 161-162).

Men ikke alle involverte karakterer gis sjansen til å fortelle sin historie. Noen få unntak reduseres til tilfeldige brukbare objekter for hans eget prosjekt. Autor avstår dermed fra det ellers så sjenerøse skiftet i vinkling, og beretter aldri om Lenas tanker, Annes hukommelse dagen etter massevoldtekten på hotellrommet, eller prostituerte Anna i Tyskland. De er derfor fremmede kvinner som mot slutten representerer forvirring, på tross av at de har navn. Navnelikheten til de to siste kvinnene er derimot overraskende. Foruten å være det mest brukte navnet i Norge, har det en heller grotesk betydning denne sammenheng "Gud er nådig". Som kontrast har faren, en enormt viktig karakter i romanen, ikke eget navn. Han er

bare ”faren”, mens moren er Wally, skolekamerater, svigerforeldre og andre har navn. Dette kan tolkes slik at han, faren representerer en større enhet, et forbund av menn og fedre i Odda.

Underliggende antydninger er ofte formet som besjelinger brukt i romanen som assosiasjoner om noe annet. Noe annet er, i romanens ånd, oftest relatert til sex slik kaffeposen er i Kåbbåi:

Det var som om det gjekk eit sukk av lettelse gjennom kaffiposen då kniven bora seg gjennom den tette blanke jomfruhinna. Han hørte kaffien trekka pusten, suga til seg luft, og han kjende at ho blei mjuk mellom fingrane hans (s.178).

Geirs misantropiske tankegang fremstår gjennomsyret av intens opptatthet av kvinnekjønn. Selv dagligdagse gjøremål sexfikseres.

Andre litterære bilder finnes også i romanen, for eksempel metaforene og sammenligningen faren bruker i Fars tale for å beskrive smiskingen for ledelsen på Smelteverket:

Dei som stikk seg fram, dei som har gullhår i ræva, dei som pissar formenn og ingeniørar oppetter ryggen, dei som trur dei er noe, dei som vil opp og fram, dei som går med ein bas i magen, stjerneguttane som samlar på ros og oppmerksomheit frå ledelsen slik snåttungar samlar stjerner og gullfisk på søndagsskulen (s. 63).

Det er ikke tegnsettingen eller syntaksen som vekker oppmerksomhet i romanen, men den leksikalske miksen hvis funksjon er å virkeliggjøre Odda og miljøet for leseren. Sammen med de mange detaljerte kroppsbeskrivelsene og sexfikseringen skapes nemlig et eget miljø – arbeidermiljøet i Odda på 60 – 70 tallet. Tid og sted forlates aldri riktig, og overgangen mellom kapitlene er slik gjerne naturlige ved at forfatteren har tilføyelser, noe mer å fortelle om disse personene, eller ved et skifte i tid.

De narrative nivåene veksler derfor stadig hos den allvitende og fortellernære autor. Han oppnår på denne måten fellesskap og intimitet med leseren:

Korleis kan vi tenka oss at Geir Kinsarvik, den vellykka kariereakademikaren har stelt seg slik at han ser døden som den einaste løysinga på livsproblema sine? Professor Kinsarvik hadde rota seg inn i livsproblem og døden stod fram som ei løysing. Med blendande logisk sans hadde han sett at problema hans var knytt til det å leva (s. 15 – 16).

Karakterenes opplevelser, deres sympatier, antipatier og drømmer er altså tydelige. Deres følelser uttrykkes i monologer så vel som dialoger, selv om sistnevnte absolutt finnes i mindretall i romanen. Enkelte uttrykk er direkte tale, men de aller fleste uttalelsene er autors gjengivelse av hendelser. Språket i slike dialoger antyder, og kan muligens betraktes som avspeiling av personenes sosiale rang. I dialogen mellom Geir som tenåring og doktor Nykkjesøy er det vanlige grove arbeiderspråket erstattet med doktorens nølende, penere språk som bare antyder kroppslige tilstander: "[...] ein gong fekk eg jamvel inn ein kar som hadde fått fullt av flis i understellet, om du forstår kor eg vil hen?" (s. 38) Dette er en kontrast til for eksempel en scene fra Simlefitta:

Kom deg te helvete ut av kjøkkenet! Skreik ho. Du e faen ikkje riktig navla! Kom deg ut før eg klaska vaskefillo i trynet på deg! [...] Eg tenkte eg lar ho ligga eg, sa han. Ho e blitt for gammal og stiv for meg. Eg lika de best mens de fremdeles blør og e mjuke og varme. Då glir han best (s. 105).

Det er opplagt det jordnære, ufine, grove arbeiderspråket som preger og gjennomsyrrer storparten romanen, og derfor skiller det fine, forsiktige språket seg markant ut.

Ett lignende stilbrudd er beskrivelsen av Amalies første rosenrøde møte med Geir. Dette avspeiler hennes finere opphav på Vinderen, Oslos vestkant. Det språklige bruddet er skarp kontrast til Oddas barske arbeiderspråk, og inneholder klare elementer av samtidens sosiale utopi. Samlet sett utgjør den utopiske uttalelsen til Amalie en sterk kontrast til det dystopiske arbeiderspråket. Utopien fungerer som allusjon til eventyrverden fordi beskrivelsen er overveldende:

Han var ikkje lenger den kjærlege, menneskelege og omtenksame unge mannen som ho hadde lært å kjenna den hausten då dei møttest på studenthytta i Nordmarka over ei bømme vatn. [...] Du kom inn i livet mitt på eit tidspunkt då eg var langt nede. Eg sleit. Eg hadde det vanskeleg. Du såg meg. Du møtte meg. Du gav meg kjærleik. Merksemd. Respekt. Du løfta meg opp til deg. Du var min riddar på den skinnande kvite hesten som redda meg frå dragens gap. [...] Du kjem inn i livet mitt. Ein stormvind som tar tak i meg og løftar meg mot himmelen (s. 150, 171, 172).

Dette kontrasterende språktrekket relateres altså til satirens eksperimenterende språk og gjenkjennes særlig via to kjennetegn Bakhtin¹⁹ skriver utfyllende om:

¹⁹ Sitatet er hentet fra Bakhtins bok *Ordet i romanen – moderne tenkere*.

1)Der indføres en mangfoldighed af ”sprog” og verbal-ideologiske horisonter – genremæssige, professionelle, stands- og gruppebestemte. [...]

2)De indførte sprog og social-ideologiske horisonter; skønt de, som i et prisme, selvfølgelig udnyttes til at bryde autorintentionerne, afslører de sig selv og destrueres som forlorne, hyklerske, egennyttige, begrænsede, snæversynet rationelle, inadækvate i forhold til virkeligheden [...] (Bakhtin, 2003, s. 119, 120).

Seljestad benytter altså endrede stildrag for å skape brudd, men kan de forklares i en større sammenheng?

For meg representerer formuleringen typisk billig paperback kvinnerettet kiosklitteratur. Ifølge Evelyn Skogens forskning på forskjellen mellom typisk mannlitteratur og kvinnelitteratur er overveldende språkformulering typisk for kvinnelitteratur. Hennes undersøkelse i *Språk og kjønn* fra 1976 er basert på noveller hvor hun plasserer kjærlighetsnoveller som typisk kvinnelitteratur, og krim/detektivnoveller som mannlitteratur. Det er ikke inndelingen hennes det skal fokuseres på og diskuteres, men språket i kvinnenovellene. Hun fant at språket mellom novelletypene var oppsiktsvekkende forskjellig. Mens mannsnovellene preges av nøkternt språk, blir kvinnenovellene: ”styres av en trang til å inderliggjøre og forskjønne en ellers grå og tannløs historie” (Ryen, 1976, s. 31). Hun konkluderer med at:

Språket i kvinnenovellene er på en subtil måte med på å befestе myter om kvinners svakhet og manglende sjøtillit. Setningsbygning, ordvalg og lignende i kvinners replikker gjenspeiler ofte total usikkerhet. Symptomatiske er også sceneanvisninger som understreker kvinners fortvilelse og nervøsitet. Kvinners replikker kommer ofte støtvis og stammende med et utall avbrutte setninger (Ryen, 1976, s. 34).

Åpenbare forskjeller synliggjøres i novellespråket beregnet på henholdsvis menn og kvinner. Kvinnenovellene appellerer bl.a. til andre følelser. Bruddet med det grove arbeiderspråket foregår gjennom klisjerer fra eventyrverden og elementer fra kvinnenoveller nettopp pga. den språklige forskjønnende uttrykksformen. Resultatet blir språklige feminine overraskelsesmomenter i motsetning til et dominerende, rått og maskulint arbeiderspråk. Det neste spørsmålet blir da knyttet til den språklige diskurs, og om maskuline og feminine størrelser uttrykkes i andre språklige former.

4. 2. Språket som kjønnnet diskurs

Er det mulig å si at romanen har maskulint koda språk?

Først er det vel nødvendig å definere hva jeg mener med maskulint språk. Maskulinitet er, som Per Folkesson²⁰ skriver i *Nordisk mansforskning - en kartläggning*, et fenomen preget av sosiokulturelle kontekster (Folkesson, 2000, s. 112). Det handler altså om det som allment betraktes som mandig eller kvinnelig, til enhver tid. Et maskulint koda språk er dermed en uttryksmåte som knyttes til menn.

At språket generelt inneholder kjønnsdiskriminerende begreper viser Gerd Brantenbergs satire *Egalias døtre* fra 1977 på en morsom og tankevekkende måte. Samtidig blir dette forholdet underbygget gjennom ordboksundersøkelser. Tilsynelatende kjedelige ordbøker er faktisk interessante gullgruver fordi de gjenspeiler samfunnets språkholdninger, og endringer, gjennom tiden. Ettersom oppmerksomheten, særlig de siste tiårene, på språklig kjønnsdiskriminering har vært i fokus, endrer ordbøkene eksemplene de bruker.

Den undersøkelsesmåten og resultatene jeg benytter på ordbøkene kan videreføres på romanen for å analysere dennes språkholdning, og spesielt to forhold er interessante. Det første er det feminine og maskulines opptreden i ordbøker. Finnes det opplysninger i ordbøker som kan knyttes til gender? Kan elementer fra ordboksundersøkelsen gi flere opplysninger om språket i *Blind*? Det andre forholdet er knyttet til et konkret sted i romanen hvor leseren gjøres oppmerksom på forskjeller mellom det feminine og det maskuline.

Språkforskeren Arnbjörg Hageberg har undersøkt forholdet ”ordbruk og ordbok, kjønn og makt” og har kommet frem til tre kritikkverdige forhold i ordbøker. I boken *Språk, språkbruk och kön* formuleres tre anklager mot språket som kvinneundertrykkende: ”1) overser eller usynleggjer kvinnene (ignores), 2) at det definerer, set kvinnene i spesielle bås (defines), og 3) at det er nedlatende og vanaktande andsynes kvinner (deprecates)” (Gunnarsson & Liberg, 1992, s. 161).

Artikkelforfatterne peker på *Store Norske Ordbok* (SNO 1991) som en uvanlig grov synder på dette området. For det første er kvinnene usynlige. For det andre er de plassert i stereotype roller ”som veik, helst vakker skapning, klårt avhengig av mannen,” for det tredje i lite

²⁰ Folkesson refererer her til Connell og Kimmel.

tiltalende ordvendinger som ”tante Laura, det gamle skinn.” I f. eks. *Tanums store rettskrivningsordbok* (1996) ser dette ut til å være rettet på, men det er skremmende få år i mellom.

Hvis disse forholdene overføres til romanen, er det klart at kvinnene absolutt er til stede, og begreper som knytter seg til det feminine og maskuline er representert, og på tross av protagonistens misogyni er det samsvar mellom benevelser på mann – kvinne og kjønnsorganer som pikk og fitte. Når det gjelder besvergelses/banneord har Gilles Herliz en interessant opplysning i *Kulturgrammatikk – kunsten å møte andre kulturer*: ”[...] at menn og kvinner foretrekker forskjellige sfærer innenfor religionens verden når de banner. Mens menn ofte henter banneord fra den «onde» siden i religionen, betoner kvinner ofte den «gode» siden. «Himmel», «Gode Gud», osv ”(Herliz, 1992, s. 36).

Dette er generell tendens i språket, og ikke absolutt trekk. Det er likevel en tendens til dette i romanen. Karakterene står ikke i språklig opposisjon til hverandre, men forfatterens ensidige maskuline bruk av skjellsord vises som; jævla og faen (s. 19).

Før jeg går videre til en konkret situasjon i romanen som setter det feminine og det maskuline opp mot hverandre, vil jeg gå tilbake til Roland Barthes refleksjoner omkring mytene for å minne om hvor lett mytene opptrer som ”det naturlige.” Dette bør sees i forhold til språkets rolle som mytedanner og videreføring av disse. Han mener at koblingen mellom elementer ikke er vilkårlig, men delvis motivert og med analogisk element. Det kan vel best forklares slik at mytene bygger på elementer som kan være faktiske nok, men de er i stand til å fordreie forholdet elementene i mellom. Han skriver i *Mytologier*:

Her er vi ved selve kjernen i myten: den forvandler historien til natur. Vi forstår nå hvorfor begrepsinnholdets intensjonelle karakter, dets målrettethet i *myteforbrukerens øyne* kan være tydelig nok uten at det likevel oppfattes som uttrykk for bestemte interesser: det standpunkt som ligger bak det mytiske utsagn, er fullstendig eksplisitt, men det stivner straks til natur; det leses ikke som motiv, men som årsak (Barthes, 1999, s.185).

Sitatet fra Barthes kan knyttes til punkt to og tre i sitatet fra Gunnarsson og Liberg – kvinnene settes i båser, stereotype roller, eller omtales i negative ordvendinger. Kvinnene i *Blind* plasseres i stereotype roller konstruerte for tidsperioden romanen omhandler, og kvinnekroppene brettes ut via det maskulint koda arbeiderspråket som fortsetter også etter at

Geir er blitt juniorprofessor i Tyskland. Språket bærer han med seg, i det minste i tankene. Kontrasten mellom grovt språk og intime kroppsdelar er voldsom og effektiv. Leseren unngår derfor ikke autors lek med det kjønnslige, det sårbare som motvekt til det rå, vulgære språket. Det myke kvinnelige blir det harde mannliges motstykke både fysisk og mentalt. Mannen fremstilles som hard, dyrisk og ufølsom, og den maskuline seksfikseringen er gjennomgangstone i romanen; det mannsdominerte miljøet, mennenes bedrifter og kvinneforbruk er hovedsakelig vinklet omkring hans tanker og fantasier, og har slik et sterkt maskulint preg. Selv i de scenene hvor synsvinkelen er kvinnes er mennene sterkt til stede som skitne overgripere.

Når det gjelder forskjeller mellom kjønnene, viser det seg at det maskuline er noe skittent, mindreverdig i forhold til det feminine:

Med barn i familien blei det innleidd ein slags feminin reingjeringskamp mot den skitne og mindreverdige maskuliniteten. Frå å vera eit objekt som var begjert for sin maskulinitet, sin virilitet, sin styrke og evne til å sleppa fri gutten i seg, blei det heile snudd om til ein invers brøk der det kvinna i utgangspunktet hadde forelska seg i, blei til det motsette [...] (s. 127). Den maskuline driten som omfatta tomme ølflasker på kjøkkengolvet, i stort omfang, tomme vin- og brennevinsflasker, i klart mindre omfang, overfylte askebeger på stova og diverse oljeflekka skruer mutterar [...] Parallelt med utrenskningen av den skitne maskuliniteten oppstod ei feminisering av fellesareala (s. 128).

Skrotet blir knyttet til maskulinitet, og negative kjennetegn ramses opp og kulminerer i en stille protest: "Han let berre vere å seia det høgt, slik han hadde sett at kompisane før han hadde bite det i seg" (s.129). Det samme bildet gjentar seg i svigerfar Kåre Helgesens skikkelse. Han har også valgt tilbaketrekking, men beholder hobbyrommet Edna ikke har adgang til.

Dermed skildres bildet av to uforenlige krefter; feminin kraft forsøker bevisst å kvele maskulin eksistens som dermed reagerer med retrett. I taus samhörighet dannes et mannsforbund grunnlagt på felles verdier og forståelse. Romanen fremstiller aldri kvinnen med psykopatiske tendenser, eller som rotete og urenselig. Hun representerer dermed renhet og positiv kraft, mens mannen lusker i omgivelsene, med sitt rot og snusk.

Det maskuline og feminine uttrykkes gjennom språklig diskurs formidlet gjennom kjønnet sjargong som eksempelvis banneord, men også via tegn på hierarki kjønnele imellom og deres hegemoni i arbeidersamfunnet.

4. 3. "Fars tale"

Romanens rike polyfoni antyder at autors grep omkring karakterene har en sentral plassering i romanforståelsen. På dette punkt står kapitlet "Fars tale" i en særstilling på grunn av sin rike diskurs. Spørsmålet blir derfor; hvilken sammenheng er det mellom autors ideologi og kapitlets diskurs?

Jeg mener polyfonien opplagt er utslagsgivende for forskjelligspråkligheten i romanen, og kanskje særlig i dette kapitlet. Følgen er at språket materialiserer seg gjennom karakterene, uttrykkes gjennom dialogene og skaper dette særegne stilistiske språket. Et ikke uvesentlig poeng i kapitlet, og romanen ellers, er de tydelige bruddene hvor fortellinger fra fortiden skytes inn (s. 48 – 63). Her avbryter historien om Nils Kinsarvik og glimt fra Geirs barndom farens talestrøm om forholdene på Smelteverket og de store endringene som foregikk i samfunnet. Disse bruddene forsterker inntrykket av tospråklighet og forståelsen av to om ikke tre fortellende subjekter. Tre korte utdrag antyder tre forskjellige stemmer innenfor samme kapittel: "Frå kjøkkenvinduet mitt kan eg sjå røyken frå Ovn Ein og Ovn To" (farens s. 46). "På ein kyrkjjesøndag i attensekstifem hadde han blitt utfordra av noen gardbrukarsønner frå Tjoflot. Det var gravferd på ordføraren og mye folk var samla på kyrkjebakken" (autor s. 50). "Kva var det farens hadde sagt? Du skal ikkje stilla deg ut" (Geir s. 63). Trioens samklang forklars med Geir og farens direkte intensjoner samt autors egen intensjon, og forholdet resulterer i et indre glidende dialogisk samspill mellom partene. Dessuten fører flerspråkligheten til at karakterene fremstår i forskjellige perspektiver. Når det gjelder språket i kapitlet, er det farens rike ordstrøm som er mest interessant fordi autors intensjoner er tydeligst her. På den annen side skiller fortellingen om Nils Kinsarvik seg ut fordi seksualiteten presenteres som overskudd og vitalitet. Denne rikdommen er en motvekt til den ellers stjålne, til tider impotente eller ensidig negative seksualiteten i romanen.

Jeg vil undersøke flerspråkligheten grundigere fordi jeg anser den som kjernen i romanens språklige komposisjon, og fordi autors nærvær i konteksten er så påtrengende. Hvis det forholder seg slik jeg har mistanke om, har språket en forbindelse til tolkingen av romanen som uttrykk for mannsseksualitet i tillegg til andre funksjoner som f. eks. sjangertilhørighet.

I *Moderne tænkere – ordet i romanen* (2003) fokuserer Michail M. Bachtin nettopp på det talende mennesket i romanen. Her peker han på romangenrens stiliserte egenart som det talende mennesket og hans ord ved å skille mellom tre momenter som absolutt har relevans for flerspråkligheten i *Blind*. Jeg vil derfor forsøke å plassere romanens språklige stilistiske egenart i forhold til disse punktene, og undersøke om det er mulig å underbygge påstanden om forfatterens sterke tilstedeværelse i "Fars tale."

Bachtins **første punkt** handler om det talende mennesket, hans ord i romanen og hvordan dette er gjenstand for den verbale og kunstneriske representasjonen:

Det talende menneskes ord i romanen kan ikke blot overføres og reproduceres, men skal netop *repræsenteres kunstnerisk*, og vel at merke – til forskel fra drama – repræsenteres i *selve ordet* (autors) (Bachtin, 2003, s. 151).

Sett i forhold til *Blind* befinner mye av den kunstneriske tilstedeværelsen seg i romanens rike polyfoni hvor autors kunnskaper om sosiologi ligger bakenfor og styrer karakterenes tanker og dialoger, motivasjoner og handlinger. Autors kunnskaper om Smelteverket, Odda og utviklingen i samfunnet generelt, formidles gjennom Geirs far som overfører kunnskapene kraftfullt og med sympatien i all sin tyngde plassert hos det kollektive arbeidersamfunnet. Vinklingen er derfor ensidig organisert fra en bitter industriarbeiders synsvinkel. På dette punktet er Fars tale en fortreffelig kunstnerisk formidling av Oddamiljøet som autor har førstehånds kjennskap til.

Bakhtins **andre punkt** belyser det talende mennesket i romanen som et sosialt menneske, som er historisk bestemt og konkret realisert via et sosialt språk:

Ejendommelighederne ved heltens ord prætenderer altid en viss social signifikans, en social udbredthed, de er potentielle sprog. Derfor kan heltens ord også være en faktor, som lagdeler sproget og bringer forskellingsproget ind i det (Bachtin, 2003, s. 152).

Som tidligere nevnt, blir romanens sjangertilhørighet uttrykt gjennom det ustabile sterkt dialektpregede språket, men dette er ikke eneste funksjon språket har. I tillegg opptrer det som sosialt uttrykk for Oddas arbeidermiljø. På dette punktet finner jeg en intellektuell kontrast i Fars tale sammenlignet med språket i resten av romanen. Det språklige nivået endres fordi kapitlet inneholder flere intertekstuelle referanser hvor en diskurs med elementer fra en rekke

fagområder samles. Diskursen opptrer som et flerstemmig kor fra områder som mytologi, litteratur, eventyrverden, religion og filosofi i tillegg til det store innslaget av historie og sosiologi. Dette er i overensstemmelse med Bakhtins teori om romanens overordnede stemme:

Denne orkestrering af `sprog` står autor for, men placeret i denne position – og andre positioner er der ikke for forfatteren inden for romangenren, ifølge Bachtin – må autor give afkald på sit eget `sprog`, dvs. det er ikke mulig for romanforfatteren at give direkte uttrykk for sin egen verdensanskuelse. Men i egenskap af autor kan forfatteren uttrykke sine intentioner ved at orkestrere romanens mangfoldige `sprog` på en bestemt måte, [...] (Bachtin, 2003, s. 27).

Autors stemme gir seg til kjenne, og er tydelig ved budskapet som formidles²¹. Dermed kommer en språklig lagdeling til syne hvor autor representerer overspråket, mens koret av stemmer tilsvaret et underspråk hvis oppgave er å formidle forfatterens ”verdensanskuelse.” Fenomenet er ekstra fremtredende i Far tale. Dette har nok sammenheng med farens autoritet, hans rolle som navnløs og dermed allmenn, nærmest allmektig. Som det andre kapittel i boken, er oppgaven å informere leseren om de historiske og sosiale forhold omkring protagonisten, og som hjelp til dette benyttes altså en rikholdig diskurs.

Faren refererer til Æsops fabler som er en rekke moralske fortellinger fra den greske antikken: ”Æsop hadde rett. Han visste kva han skreiv om. *Høgt henge dei. Og sure er dei*, sa reven om rognebæra”(s. 43), forfatteren Axel Sandemoses Jantelov blir omskrevet til Oddaloven: ”Eller tenk på Sandemose og den såkalla Janteloven. Det er ikkje Janteloven. Det er Oddaloven” (s. 43), Ole Brumm: ”Slik er min verden. Slik er Hundremeterskogen i odda” (s. 46), Bibelen: ”Det er himmelen på jorda. Ikkje at lammet og løva skal beita i lag, som dei kristne seier” (s. 47), folkeeventyrene:

Og også her kjem Æsop og dei norske folkeeventyra oss til hjelp. ”Kjem lammet eller gåsa i lag med reven eller løva går det ikkje så lenge før løva og reven er mette og gode og lammet eller gåsa er historie (s. 47).

²¹ Autor fungerer til tider ut i fra det Bakhtin omtaler som: *pseudo-objektiv motivering*, som er en variant af den skjulte fremmede tale, i det givne tilfælde den gængse mening (Bachtin, 2003, s. 109): Korleis kan vi tenka oss at Geir Kinsarvik, den vellykka karriereakademikaren har stelt seg til slik at han ser døden som den einaste løysinga på livsproblema sine? (s. 15).

Ibsen: ”Alt dette oppskrytte ibsenske vrøvlet om at *Den er sterkeste den som står alene*, skal du aldri bry deg om” (s. 48), Marx:

Det blir sagt at det viktigaste læringsmålet der er å lære studentane å føra danna og eleverte bordsamtaler om kva tidlegare generasjonar har tenkt, men dei gløymer Marx som sa at det viktigaste målet ikkje er å fortolka og forstå verden, men å forandra den (s. 74).

Nietzsche: Mens førti borgarungar frå Oslo tre har lært å stava Nietzsche rett, har eg og kollegane mine produsert hundre tusen tonn karbid til ein markedsverdi på hundre millionar (s. 74).

Farens inngående oversikt og kunnskaper om landets utviklingssituasjon på 50 – 60 tallet formidles nettopp som en tale fordekt som dialog, og kapitlets overskrift og innhold innehar dermed en viss disharmoni. Disse fenomenene styrker mistanken om autors historiske og sosiale kunnskaper snarere enn farens overraskende kunnskapstilfang. Ironien er derfor absolutt tilstedeværende i de intertekstuelle referansene med tanke på farens motstand mot boklig lærdom, men det overveiende inntrykket blir at industrisamfunnet og kollektivet plasseres i en kontekst hvor utdanning og individualisme representerer de negative kontrastene og farene for hele Oddasamfunnet.

Det **tredje punktet** til Bakhtin kobler relasjonen i det språklige uttrykk til autors ideologi, og benevner dette *ideologem*. Punktet er sentralt både for autors kunnskaper om sosiologi og for lesing av romanen som klassereise. Dette siste er vesentlig fordi anmelderen så åpenbart vektlegger klassereise og kollektivet som romanens hovedtema:

Romanens særlige sprog er altid en særlig synsvinkel på verden, som prætenderer en social signifikans. Netop som ideologem bliver ordet til repræsentationens genstand i romanen, og af netop denne grund løber romanen ind i en risiko for at blive et genstandsløst sprogspil. [...] Når æstetikerens går i lag med romanen, vil hans æsteticisme overhovedet ikke vise sig i romanens formelle komposition, men i den måde, hvorpå romanen repræsenterer det talende menneske, æsteticismens bekendende ideologi, hvis bekendelse underkastes en prøvelse i romanen (Bakhtin, 2003, s. 152 – 153).

Blind befinner seg åpenbart ikke i faresonen for å formidle ”genstandsløst sprogspil” ved at Fars tale nettopp representerer holdninger fra Oddas arbeidsmiljø, og kampen enkeltindividet gjennomgikk som ville satse på individets rett til klassereise fremfor det solide velkjente

kollektivet. Kapitlets estetisisme skjules, men styrkes også dobbelt; ved at estetikken formidles gjennom faren, og ved at formidlingen har karakter av dialogisk samspill mellom partene. Dette gir romanen dybde og flere perspektiver åpenbares.

Jeg har i tillegg lyst til å nevne likheten med det gamle eposet pga. fremstillingen som en ”tale,” og farens opphøyde gudelignende posisjon, dette på tross av eposets motsetning til romanen. Fordi eposet formidler lengst forgagne tider, kan dette også tolkes som et bilde på brudd og overganger i samfunnet fra kollektivet til individualismen. Andre forhold som; 1) opphøyet språk i forhold til resten av romanen, 2) det glorifiserte samholdet mellom faren og arbeiderne på Smelteverket, 3) tvekampen på Kirkebakken som bærer preg av en gravlek, 4) og den absolutte overnaturlige styrke og kåthet hos Nils og tilskuerne, er alt ingredienser som kan føres tilbake til det gamle eposet. Også dette styrker mistanken om Fars Tale som autors budskap, tanker, og ironi omkring sosial ideologi.

Bakhtin selv konkluderer med at forholdet autor og karakterer er preget av ideologi:

Mennesket i romanen kan handle på samme måte som i dramaet eller eposet, men hans handling bliver altid ideologisk belyst, alltid koblet sammen med ordet (eller det mulige ord), med et ideologisk motiv, og virkeliggjør en bestemt ideologisk position (Bakhtin, 2003, s. 153).

Konklusjonen om autors sterke nærvær i Fars tale kan trekkes på bakgrunn av kapitlets polyfoni. Dermed spiller dette elementet en sentral rolle i en dypere forståelse av romanens oppbygning og funksjon. Nærværet til autor kommer tydeligst frem ved undersøkelsen av stemmene i kapitlet sett i lys av Bakhtins teori om det talende mennesket. Det eksisterer en komplisert polyfoni med minst tre stemmer (faren, Geir og autor), og i tillegg finnes en lagdeling av stemmer med autors stemme som den overordnede. Autors stemme, som er talerør for den skjulte forfatteren, griper om en diskurs fra flere fagområder og formidler slik sitt budskap og sin verdensanskuelse. I form er dette en tale om historiske, sosiale og samfunnsmessige forhold i Odda hvor autors ideologi tilsynelatende synes å opphøye kollektivet fremfor individualismen. Den rike diskursen gir i tillegg ideologien om det fantastiske kollektivet et ironisk tilsnitt med nettopp faren som besitter av en verdensanskuelse han fornektet sønnen å eie. Autors verdensanskuelse får derfor språklig sett et bittersøtt tilsnitt, i tillegg er kollektivets storhetstid i samfunnet i fred med å ebbe ut.

På bakgrunn av dette mener jeg det er riktig å påstå at flerspråkligheten er kjernen i hele romanen. Den tar et solid grep om romanens språklige uttrykksform. Dette kommer klarere frem i kapittel **2. 2. Psykososiale vurderinger** hvor språket er avgjørende i forståelsen av Geirs utvikling som menneske. Samlet sett resulterer dette i et språklig puslespill langt mer sammensatt og komplisert enn hva en klassereise skulle tilsi.

4. 4. Litterær tilknytning

Dagspressens beskjedne formidling av kjønnsvinklingen i romanen er medvirkende til at jeg vier denne tematikken særlig oppmerksomhet. Romanen kommuniserer, slik jeg ser det, med stor tyngde med leseren ved bruk av kjønnsmyter. I tillegg formidler romanens kjønnsmønstre ikke bare en bestemt struktur i det sosiale Norge, men plasserer boken i en litterær tradisjon som startet med Agnar Mykle og hans bøker om Ask Burlefot. Denne tradisjonen åpenbarer kjønnsenes seksuelle lyst og utfoldelse, samt blottlegger de kvinnelige kjønnsorganer i detalj. En oppmerksom anmelder som griper fatt i akkurat dette er Sigmund Jensen i Aftenbladet.no:

Dessverre virker det også som om Geir Kinsarvik er ute etter å hevne seg på alle kvinnene han overhodet kommer i kontakt med. I seksualskildringene går Seljestad kjente og dømte pornografer som Mykle og Bjørneboe en høy gang. [...] en rå og skremmende tendens til å ville dominere og kontrollere kvinnene i stedet for å nærme seg dem med åpenhet, nysgjerrighet, kjærlighet. Kinsarvik elsker ikke, han puler (Aftenbladet.no kultursiden, 2005).

I tillegg til at romanen føyer seg inn i tradisjonen med seksualskildringer går den dypere i materien. Utviklingen har slik sett beveget seg fra en utforskende og kjærlighetssøkende Ask Burlefot til sammenfallet med vold og utnyttelse. Det ømmeste og vakreste mellom to mennesker blir trampet i stykker med utnyttelse og rå makt, og utviklingen har endret mannen fra en usikker, søkende ungdom til et bevisst sykt monster.

Mye er altså skjedd siden Agnar Mykle skrev *Lasso rundt fru Luna* og *Sangen om den røde rubin*. Jeg tenker på hvordan denne type litteratur blir mottatt hos anmeldere, og i samfunnet generelt. Sexrelatert litteratur er ikke skandalebefengt lenger, men inntrykket er at seksualiteten heller ignoreres, og at den kommer i bakgrunnen for noe mer trygt å omtale, og som gjerne har klare referanser til andre kilder. Det er kanskje ikke så trygt å omtale emner som kjønnsmyter, menn, seksualitet, vold og forventninger. Det er fort gjort å si noe galt, og kanskje har unngåelsen, ironisk nok, sammenheng med den moderne tids åpenhet omkring seksuell utforskning, eksperimentering og uklare grenser. I så fall resulterer den nye innsikten

i ny usikkerhet. Det tryggeste blir å la det ligge. På den annen side er kanskje kjønnsmytene i samfunnet ikke så lette å oppdage nettopp fordi de representerer spilleregler samfunnets medlemmer underlegger seg mer eller mindre ubevisst. Det er sikkert flere innfallsvinkler til dette, som for eksempel diskusjoner omkring det skapte dynamiske kjønnet i motsetning (eller i tillegg til det biologiske)²². Men resultatet er det samme uansett årsak; anmelderne av *Blind* hefter seg ikke videre med kjønnsproblematiseringen i motsetning til mottakelsen av Mykles romaner.

5. Intertekstuell ekskurs; Agnar Mykles romaner om Ask Burlefot

5. 1. Seksualitet i litterær form

Blind føyer seg inn i en skjønnlitterær tradisjon som møtte mye motstand da den kom på 1930-tallet i Norge. Skildringer av seksuallivet, eller snarere utilfredsstillende seksualliv, ble aktualisert og stimulert med inspirasjon fra naturvitenskapen og litterære strømninger i Europa. Freuds, og ikke minst hans elev Wilhelm Reichs, forskning, informative og åpenhjertige belysning av seksuelle ønsker, behov og symboler førte til en oppblomstring av problembasert kjønnsliteratur som behandlet impotens, frigiditet, homoseksualitet, sadisme osv. – mer eller mindre inspirert av dybdepsykologi. Forfattere som Lars Berg²³, Sigurd Hoel²⁴, Hans Backer Fürst, Rolf Stenersen²⁵ og Karo Espeseth absorberte seksuallitterære strømninger fra Europa, men fikk skjønnlitteraturen sin beskrevet som ”svinsk” av tidens anmeldere.

I 1954 og 1956, 20 år senere, utgir Agnar Mykle romanene *Lasso rundt fru Luna* og *Sangen om den røde rubin*. Romanene angripes for pornografisk innhold ved sine gjennomgående detaljerte beskrivelser av kroppens lyster i frodige seksualskildringer. Skildringene var ikke direkte reformerende, men representerer sannsynligvis grunnlaget for fremtidig litteratur fordi moralbarrierer brytes, et tabubelagt tema blottlegges, og samfunnet tvinges til å ta et standpunkt. Mykle kan, på grunn av sin frimodighet, derfor betraktes som foregangsmann og

²² Her tenker jeg på de kroppslige fysiske forskjellene som kulturene har forklart på forskjellige måter, men som ingen kulturer har ignorert. Dette kommer Per Folkesson (2000, s. 107 – 108) nærmer inn på i boken *Nordisk mansforskning – En kartlågning*.

²³ Særlig debutboken *Men det var det ingen som visste* (1934) er preget av tankespinn, detaljer og erotikk omkring impotens hos hovedpersonen Tor.

²⁴ Sigurd Hoels bok *En dag i oktober* vakte forargelse i pietistiske kretser da den ble utgitt i 1931. Han var for øvrig sterkt opptatt av psykoanalysen og var venn av Wilhelm Reich. Avfargingen fra psykoanalysen kommer kanskje tydeligst til uttrykk i romanene *Veien til verdens ende* (1933) og *Fjorten dager før frostnettene* (1935).

²⁵ Rolf Stenersens *Godnatt da du* (1931) er en samling småhistorier hvor de aller fleste belyser tanker, problemer og lyst i forhold til kjønnslivet, og hvor vinklingen skifter mellom mannens og kvinnens perspektiv.

opprører blant detaljforfatterne. I tillegg til stor detaljrikdom i romanene, er særlig utopien om frisatt seksualitet klart gjennomskinnelig.

Seljestad utgir *Blind* 50 år senere innenfor samme litterære tradisjon med detaljerte seksualskildringer uten at sedeligheten våkner og beslaglegger romanen, og faktisk uten at seksualiteten blir nevneverdig nevnt.

Det som blir interessant, er å sammenligne romanenes forhold til sjanger og deretter finne mytereprerentasjonen som formidler av mannsrollene innenfor seksualiteten.

5. 2. Tre romaner

Når romanene *Lasso*, *Rubinen* og *Blind* sammenlignes, finner jeg særlig to markerte tendenser verdt en nærmere undersøkelse; det komiske – latteren, og seksualitet. Selv om de tematiske likhetene er store, behandles de ulikt innenfor romanenes rammer for sjanger og stil. *For det første* hører romanene under den groteske realismesjangeren, og har tvetydig humor knyttet til kroppen. Dette elementet utnytter forfatterne forskjellig. *For det andre* skildres seksualiteten detaljert gjennom levende karakterer. Begge romanene skildrer og benytter kroppen som uttrykk og middel for humor og nytelse. I tillegg til at romanene tilhører samme sjanger og beskriver seksuelle aktiviteter, er likhetene mellom protagonistene Ask og Geir flere, og derfor egner sammenligningen seg så godt.

Når det gjelder handlingen i *Lasso* og *Rubinen* konsentreres den om Ask Burlefots forhold til familien, utdanning, arbeid og sexerfaringer. Ask er en ung mann i slutten av tenårene som flytter hjemmefra for å ta høyere utdanning. Faren er trikkefører og moren er hjemmeværende. Asks bror, Balder, dør i ung alder. Dette går sterkt inn på Ask fordi han angrer at han aldri var til stede for broren. Han er student, røyker og fester når anledningen byr seg, dyrker sex gjennom vekselvis stormfulle forelskelser og pur seksuell glede og nytelse. Partnerne finner han blant kvinnelige medstudenter, og kvinner han treffer på reisene til Nord-Norge. Han nyter singellivets frihet og vil nødig binde seg når enkelte av kvinnene blir gravide – en redsel som stadig ligger på lur.

Ask og Geir foretar begge klassereise, men motivene er nokså forskjellige. Ask blir i likhet med Geir dyttet av moren, men mødrenes engasjement bunner også i forskjellige ønsker og visjoner. Asks mor har et brennende ønske om å sole seg i sønnens fremgang – som et bevis

på hennes nimbus som mor. Wally derimot, ønsker inderlig at sønnen skal reddes fra det skitne harde arbeidsmiljøet. Dette motsetningsforholdet har tydeligvis ikke nevneverdig innflytelse for guttenes egne motiv, hvor Ask griper om livet med generell nysgjerrighet og utforskertrang, mens Geir drives av misantropisk hevnmotiv uten positive visjoner. Forholdet til fedrene er preget av taus distanse som bare brytes når guttene skuffer deres visjoner. Guttene reflekterer opplagt mer over fedrene enn omvendt. Dermed får Ask og Geir innsikt, og forstår mer av deres ulykke enn de gjør selv.

Guttene befinner seg aldersmessig i perioden hvor den seksuelle debut og seksuelle eksperimentering starter. Asks interesse for kvinner våkner naturlig, og forholdet til dem preges av nysgjerrighet, til tider beundring og nærmest tilbedelse, mens andre ganger den dypeste vemmelse og avsky. Geirs interesse for kvinner derimot, knuses før den starter. Han står tilbake med dyp forakt, og skaper avstand til dem gjennom objektivisering. Beundringen strekker seg ikke lenger enn til deres seksuelt tiltrekkende ytre:

Han hadde ikkje tal på kor mange gonger han hadde stått i vinduet mens han studerte desse nakne nedtona kvinnekroppane som vaska seg og kjælte for det kroppslege egoet sitt i den fridomen som ho har ho som veit at ho ikkje blir sett, og som i denne vissa gir seg over til seg sjølv og den varme trygge dusjen (s. 184, 185).

Både Ask og Geir søker sin voksne mannlige identitet, og derfor blir mannsrollene i nærmiljøet så viktig for egen utvikling. Ask opplever langt større variasjon som signaliserer mannlig identitet som sammensatt og egentlig udefinerbar, men selv forholder han seg til mannligheten som noe isolert, ensomt og angstbefengt. Dette kan være forklaringen på hvorfor Ask søker mot, og har stort behov for vennskap og nærhet til andre menn. Han ser mulighetene og gledene kameratskap gir. Geir foretrekker derimot ensomheten på vei oppover etter skuffelsen på klassefesten, hvor kameratene sviktet ham totalt. Han mangler innsikt og forståelse for at de var redde i likhet med ham selv. Hans blikk retter seg mot miljøet og hjemmesfæren hvor forbildene karakteriseres av ensidig misogyn oppførsel i form av diverse kvinnetrakasseringer. Likevel er mannsfellesskapet som tilbys på Smelteverket et liv og en skjebne han finner utenkelig. Hans forhold til andre menn tolker jeg derfor som fremstillingen av mannen som androgynt ideal sammensveiset i usynlige mannsforbund hvor maskulinitetens ansikter vises gjennom gamle sosiale mønstre utspilt via et ensidig grått og negativt persongalleri.

Ask er opplagt søkende, men for ung til å forstå hva han søker. Innsikten er begrenset til at *noe* finnes hos en bestemt kvinne, og i Embla finner han kvinnen som dekker dette *noe* også på det mentale plan. Det var dette Gunnhild manglet. Slik er Asks mange tanker og følelser skildret svært utdypende, og Mykles romaner er i mye større grad enn *Blind* konsentrert rundt sterke positive følelser som forelskelse og samvittighet. Leseren følger Ask i tankenes irrganger og vekslende følelsesmodi, og refleksjonene hans omkring andre karakterer og naturen er detaljrik: det vakre nordlandske landskapet, det slitsomme forholdet til familien, det sensuelle og erotiske ved kvinnene samt det skremmende og slitsomme ved dem. Mye tyder på at Seljestad, derimot, velger bort forelskelse og andre berikende positive fasetter i karakterenes følelsesliv som nettopp kjennetegner Mykles forfatterskap. Tilbake står det rå og negative. Dessuten viser følelseslivet til Geir seg å være avstumpet og begrenset til seksuell oppreisning og karriere. Geir og Ask har altså klart forskjellig utgangspunkt for prosjektene sine hvor Ask søker kjærligheten, mens Geir søker selvhevdelse.

Det bildet som tegnes av mannen er dermed vidt forskjellig i romanene. I Mykles utopiske visjoner er mannen nysgjerrig, utforskende, litt redd og sårbar for det nye som kommer inn i livet. Seljestads dystopiske menn oppgir livet før det starter fordi det møtes med knusende hardhet. Det sårbare skifter ansikt og forvrenses dermed til fastlåst kynisme, drevet av egoisme og selvhevdelse.

Når en sammenligning av de tre romanene skal gjøres, viser oppbygningen at *Lasso* er langt mer lineært og logisk konstruert enn *Blind*. Det samme gjelder *Rubin*, men sistnevnte omhandler en tidsperiode i Asks liv som befinner seg mellom bind en og to av *Lasso*. *Rubin* ble likevel utgitt to år etter *Lasso*. Tone og språk i romanene er også veldig forskjellig. Mens *Blind* er gjennomsyret av dialekt og skitne, harde skildringer, har *Lasso* og *Rubinen* langt renere språk samt langt flere positive og sprudlende scener. Til forskjell fra *Blind* er Mykles romaner fortalt gjennom en indre *monolog* i tredje person, og inneholder langt flere dialoger enn *Blind* som derimot preges sterkt av indre polyfoni. De forholder seg likevel konsekvent til Bachtins forklaring i *Ordet i romanen* om hvordan språkets lagdeling og forskjellspråklighet har tilknytning til humoren:

Således er lagdelingen af det litterære sprog og dets forskelligsprogethed en nødvendig forudsætning for den humoristiske stil, hvis elementer skal projekteres på forskellige sproglige niveauer, samtidig med at

autors intentioner, der brydes gjennom alle disse niveauer, ikke behøver at udlevere sig fuldt ud til nogen af dem (Bachtin, 2003, s. 119).

Romanenes forhold til humor, grotesken og kroppsvæsker er altså medvirkende til at protagonistene fremstilles forskjellig. Geirs sårhet utvikler seg til hardhet og forbitrelse med grobunn i hevnen. Hos Ask skinner usikkerhet, sårhet og redsel tydeligere igjennom i hele romanen, og hans personlighet er dermed skildret langt mer nyansert. Dette skyldes nok forfatternes forskjellige skrivestil og forskjellige drivkrefter hvor påvirkningen fra 50-tallet samsvarer med Mykles interesse for psykologi, individet, følelser, kropp og sjel. Seljestad på sin side knytter karakterene sine til Oddasamfunnet og interessefeltet sosiologi.

Sjangermessig likhet og stiltrekk mellom romanene kommer kanskje best til uttrykk gjennom groteskens bruk av frodige kroppsskildringer; kropper møtes, og kropper dør – bokstavelig eller som levende døde, og både Ask og Geir jages av sine psykiske tilstander og kroppens lyster. Skandalene forfølger dem samtidig som de klamrer seg til en sosial utopi: Ask vil frisette seksualiteten, mens Geir bruker denne som middel til oppreisning av sitt seksuelle ego. For begge protagonistene knyttes seksualiteten til det å *fungere som mann og menneske*, og kan knyttes til deres metamorfose forstått som "hamskifte." Dette hamskiftet figurerer ikke bare som klassereise, men også som seksuell oppvåkning og botemiddel for egen drift og krise. Den enes utopi og den andres dystopi må følgelig ha forskjellig avslutning. Slik sett representerer *Blind* kanskje svaret på utopienes litterære rop om frigitt seksualitet. Den er ikke holdbar som eneste forklaringsmodell og mirakelmiddel, og myten om frisatt seksualitet som middel til realisering av selvet viser seg utilfredsstillende. Også den kan misbrukes. Mytenes fremtreden i romanene har altså mye felles, men Mykles visjoner for mannen og seksualiteten er absolutt gjennomsyret av positivisme i motsetning til Seljestads.

Mykle unndrar seg ikke fra å spille på gamle myter knyttet til kroppen. Dermed blir den seksuelle utfoldelsen til kjønnene satt i enda et perspektiv. Særlig en karakter har Ask et ambivalent forhold til når det gjelder seksualitet. Det er Gunnhild som blir gravid og føder en datter. Hun fungerer som billedliggjøringen på dikotomien seksualitet og moral fordi han beundrer og fråtser i hennes lystighet og elskov, men forakter henne som menneske og dømmer hennes moral som slett og løssluppen. Hennes frodighet blir slik hans angst, hans forbilde, men også hans speilbilde fordi hun forfekter seksuell frihet som han selv. I *Blind*

derimot, knyttes frigitt seksualitet utelukkende til Geirs personlige oppreisning og menns utfoldelse uten noe kvinnelig motstykke.

Mykles utopiske intensjoner med frigitt seksualitet som noe nytt og utforskende er fullstendig fraværende i Seljestads *Blind*. Det utopiske er borte, og realitetene skrelles til beinet via sosiale misforhold, overgrep og utnyttelse. Felles for romanene er likevel sentreringen og overbevisningen om menneskets behov for seksuell funksjon og tilfredsstillelse, for bare gjennom seksuell nytelse og utløsning får særlig mannen oppreisning og tilhørighet i romanene.

Autors manglende utopi om frigitt seksualitet som lykkemiddel i *Blind* mener jeg må sees i sammenheng med Seljestads tilknytning til sosiologi og forskningsområdets realistiske tankegang preget av modernismens forestillinger og hermeneutiske forskning. Utviklingen innenfor seksualitet, og mytene knyttet til denne, kommer tydeligere frem når forholdet sees i lys fra Mykles romaner som bærer av arven fra Wilhelm Reich. Dette fordi psykoanalysens optimisme skinner igjennom og danner grunnlaget for utopien om seksualitet som frigjørende kraft. Seksuell utfoldelse fremheves i Reichs ånd som essensen av struttende sunnhet og lykke. Seksualiteten preges slik av emansipering fra det gamle knugende systemet med øvrigheters kontroll over seksuallivet, og *Lasso* har derfor i Mykles ånd lykkelig slutt. Det samme kan følgelig ikke sies om *Blind* som tilkjennegir et annet forhold knyttet til litterær ærlighet. Dette fordi *Blind* kan karakteriseres som en moderne bok ved dens åpenhet omkring den moderne tids tendenser til nihilisme. Det kan på bakgrunn av dette sies at seksualiteten i romanene henholdsvis behandles som utopisk drøm og dystopisk realitet.

Dystopien har som utopien bakenforliggende årsaker som fungerer som springbrett for tolkninger og inspirasjon. For *Blind* sin del, vil det være naturlig å undersøke forhold som berører eller tilskynder protagonistens handlinger, og jeg mener det er ekstra viktig å være oppmerksom på språkets funksjon som rolleskaper.

Kapittel 6. Psykososiale vurderinger

1. Sosiologi og sosialisering

Dette kapitlet om romanens psykososiale faktorer forholder seg betydelig mer spesifikt til forfatterens arbeidsområde sammenlignet med andre naturlige komponenter i den litterære analyse. Årsaken til at jeg undersøker dette, skyldes romanens opplagt sterke preg av Seljestads arbeid som sosiolog. Følgelig er det naturlig å vie deler av avhandlingen til undersøkelse omkring psykososiale forhold og betrakte mennene også fra denne vinklingen. Det virker derfor riktig først å undersøke og stadfeste forbindelseslinjen mellom sosiologi og *Blind*, og om enkeltkomponenter innenfor fagfeltet fremtrer som mer prominente og relevante enn andre.

Sosiologi bygger i følge Per Morten Schiefloes bok *Mennesker og samfunn* på to hovedfundamenter: 1) ”*mønstre og sammenhenger* når det gjelder samfunnsmessige forhold [...] 2) evnen til å gi *teoretiske forklaringer* på hvorfor de sosiale fenomenene oppstår (Schiefloes, 2003, s. 18). Schiefloes forklaringer om at sosial lagdeling spiller stor rolle for individets utvikling, og at det kulturelle fellesskap innenfor avgrenset område, er derfor spesielt interessant. Det er fordi det fokuseres unisont på dette fenomenet i romanen via det harde og råe Oddamiljøet som Seljestad beskriver gjennom mangfoldet av arbeiderstemmer, og Geirs flukt gjennom høyere utdanning (intergenerasjonsmobilitet). Disse teoriene i sosiologien forbindes først og fremst til ”klassereise” fordi temaet har lang tradisjon og står sentralt i romanen.

Det er likevel aktuelt å knytte *mønstre og sammenhenger* til Geirs turbulente seksualitet og oppfatning av kvinner gjennom samfunnsmessige forhold fordi sosialiseringsprosessen former mennesket til fullverdige medlemmer av det aktuelle samfunn, og til selvstendige individer. Miljøet og farens forming av Geir blir slik sett en forberedelse til arbeid på Smelteverket siden dette bidrar til opprettholdelsen av Oddasamfunnet. Geirs forståelse for riktig og galt formes dermed etter prosessen han gjennomgår. Samvittigheten spiller følgelig stor rolle i sosialiseringen, men også den underlegges miljøets restriksjoner innenfor området.

Sosialisering innebærer også sosialt samspill som gjerne deles i *tre komponenter* (Schiefloes, 2003, s. 266). Disse tre komponentene antyder rammen for forståelse av

sosialiseringsprosesser, og kan knyttes til Geirs spesielle atferd. Det er derfor verdifull bakgrunnsinformasjon.

Den første komponenten ”dreier seg om introduksjon i kulturen i form av innlæring av de sentrale kulturelementene” (Schiefloes, 2003, s. 266). Oddakulturen har opplagt virket oppdragende, og påvirket Geirs videre atferd. Et tydelig eksempel er språket Seljestad bevisst forholder seg til og formulerer så energisk og bastant. Gjennom språket formidles mye av strukturen og normene i arbeidsmiljøet på stedet, og på tross av Geirs klassereise forekommer ingen tilsvarende *språklig* mobilitet. Derimot er språklig mobilitet synlig i Fars tale som autors talerør for forfatteren. Schiefloe mener at:

Språket er ikke et nøytralt instrument som er likt for alle. Språk varierer, mellom samfunn og mellom grupper. Språket er formende for tenkning og forståelse, det gir muligheter og setter begrensninger. Vi kan tenke på, snakke om og forholde oss til fenomener vi har ord for. Det vi ikke har ord for, er vi i stor grad stengt ute fra å forstå. Rikere ordtilfang gir større handlingsrom (Schiefloe, 2003, s. 267).

Kobles dette opp mot romanen, og det fastlåste statiske språket, blottlegges informasjon og forståelse for Geirs låste situasjon i arbeidsmiljøets sosialisering og begrensede språklige kode, normer og verdier. Dette er et paradoks sett i lys av hans egen forskning omkring språk, forklaringsmodeller, forskning på dagliglivet, og livsløpsprosesser.

Den andre komponenten ”har å gjøre med utviklingen av personlighet og selvbilde” (Schiefloes, 2003, s. 266). Det tydeligste signalet på aktiv atferd er tankene omkring hevn på klassekammeratene: ”Det skulle vera hemnen hans. Han skulle nekta dei brød og arbeid. [...] Og han skulle knusa dei under hælen” (s. 33, 34). Men selvbildet formes også gjennom den passive atferden, og hans selvbilde får derfor konturer fra andres oppfatninger av ham. Han blir en outsider i klassen etter manglende kontroll over omgivelsene, og omrisset av et overveiende negativt selvbilde preget av mindreverdighetsfølelse og følgende kampånd blir fremtredende.

Den tredje komponenten ”omfatter tilegnelsen av evnen til å opptre i ulike typer roller. Dette kan vi også betegne som atferdsmessige ferdigheter” (Schiefloes, 2003, s. 266). Dette har sammenheng med Geirs evne til å ikle seg roller, følgelig også mannsrollen. Hans sosiale identitet formes i Odda, bekreftes gjennom anerkjennelse ved innfrielse av miljøets spesifikke

rolleforventning (for eksempel massevoldtekten). Han oppfyller også forventningene når han viderefører miljøets livsstil, språk verdier og normer, inkludert atferd knyttet til mannsidealet. Konflikten og problemet oppstår ved miljøskiftet hvor andre mannsroller forespeiles, og kvinnene opprettholder moderne kjønnsroller. Denne endringen går ut over hans tillærte repertoar og krever nytenking, men hans begrensede evne til opptreden og tillæring av forskjellige roller gjør ham maktesløs og derfor forhandler han seg frem til opprettholdelse av selvbildet gjennom kontinuerlige overgrep.

Forbindelsen mellom sosiologi og *Blind* kan altså foreløpig spores på enkelt overfladisk nivå ved hjelp av tre komponenter innenfor sosialt samspill, og knyttes til begrepene; miljøets sosialisering, mindreverdighetsfølelse og mannsrollen. Med disse begrepene i tankene vil jeg undersøke mennene i romanen, og forsøke å finne en mulig representant for psykososiale forhold som behandler akkurat dette spesielle fenomenet. For er det ikke underlig at klassereise alene skulle være årsak til alle overgrepene? Faren fremstår med samme holdning og oppførsel uten å ha foretatt større sosiale endringer i livet. Jeg spør derfor: På tross av mennenes forskjeller, finnes det en fellesnevner for innbyrdes fellesskap og stilletende forståelse?

2. Mennene

Mennenes fellesskap fremstår opplagt gjennomsyret dystopisk hvor Geir og faren representerer frontfigurer i arbeidermiljøet. Dette miljøet forsures generelt gjennom innbitte kjønnsroller, slibrig omtale og nedrig følelseskald behandling av kvinnene. Uviklingen starter for Geirs vedkommende med en massevoldtekt, og fortsetter senere med konen Amalie, hos en prostituert, og ikke minst med studinen Lena i den fatale sexscenen hvor utviklingen når klimaks.

Selv ikke den trauste svigerfaren, Kåre Helgesen, unnslipper skjebnen som mann, om enn i en annen versjon. Han lever nemlig tilbaketrukket i stillheten bare tvangstrøyen og fangenskapet et dødt ekteskap velsigner han med. Kåre Helgesen virker derfor tilsynelatende uinteressant når temaet menns seksualitet, vold og faktorer som mannsforbund skal undersøkes i lys av romanen, men hans tilbaketrukne tilværelse er nettopp verdt oppmerksomhet fordi han representerer alternativet og motstykket til volden, resignasjonen.

Det kan virke som mennenes interne og kvinneekskluderende fellesskap er nøkkelen til forståelse av romanens forskjellige menn. Det er også årsak til at jeg finner psykolog og filosof Ingjald Nissens teori om mannsforbundet som en interessant tanke å koble til romanen.

3. Mannsforbundet

Hva er mannsforbundet, og hvilken funksjon har dette i forhold til romanens mytedannelse? Opprinnelsen og behovet for dannelse av mannsforbund er i følge Ingjald Nissen²⁶ drevet av menneskelig mindreverdighetsfølelse som kompenseres gjennom maktdyrkelse og former for mandighetsdyrkelse. Når mannsforbundets sentrale element og utnyttelsesområde er *mindreverdighetsfølelsen hos individet*, realiseres dette hos mannen gjennom redselen for aldri å være komplett mann. Mindreverdighetsfølelsen brukes bevisst og ubevisst gjennom kulturelle forhold til å inkludere, dominere eller eliminere personer og grupper. I mannsforbundet er mannen den unike inkluderte hvor alle menn oppfostres til menn uansett hvor svake de er, for de blir sterke gjennom deltakelse i noe større enn dem selv. Mannlighetens kraft rendyrkes i ensidig form, og kan benevnes som innbyrdes homoseksualitet²⁷. Fordi komplekset ikke er fastlagt, vil det innenfor homoseksualiteten finnes sprikende motsetninger som kampholdning og askese. Dette forklarer hvorfor totalt forskjellige menn som Geir og svigerfaren befinner seg innenfor samme mannsrettede forbund.

Årsaken til at *Blinds* menn²⁸ knyttes til mannsforbundet, er fellestrekk mellom karakterene og mannsforbundets uttrykksform i oppfatningen av selvet. Mandigheten representerer idealet

²⁶ Kjernen i Nissens forfatterskap er bygget opp rundt den østerrikske psykologen Alfred Adler og hans individuellpsykologi. Nissen, som var fri forsker og praktiserte som analytiker i Oslo, markerte klar avstand til kretsen rundt Wilhelm Reich og psykoanalytiker Johannes Irgens Strømme. Mitt valg falt på Ingjald Nissen, og ikke en mer moderne psykolog, pga. hans klare forståelse og bruk av begrepet "mannsforbund," eller som Atle Kittang skriver i *Norsk biografisk leksikon* om hans publikasjoner: "De er preget av en enestående klarhet og knapphet i stilen, noe som sammen med et inntrykk av stor kunnskap og vidsyn gir dem saklig tyngde" (2003, s. 523). De delene av hans verk, essensielle for denne oppgaven, som omhandler seksualitet, massepsykologiske mekanismer, makt, suggesjon, hersketeknikk og skyldfølelse sammenlignes med skrifterne til Sigmund Freud. Kittang beskriver boken *Seksualitet og disiplin*: "er forbløffende moderne i sine synspunkter på seksualitetens sosiologiske sider" (2003, s. 524). Boken *Psykopatenes diktatur* (1945) ble Nissens mest populære bok og kom i flere utgaver. Den handler i første rekke om nazismens vesen, som var det ultimale forbundet av menn og for menn. For hvordan var nazismen og dens grusomheter mulig?

²⁷ Begrepet "homoseksualitet" må ikke forveksles med den moderne forståelsen av begrepet hvor dette forbindes med fysisk og mental tiltrekning mellom menn. Nissens forståelse bygger i hovedsak på homoseksualitet forstått som dyrking av det mannlige innenfor kretsen av menn. Kvinnen er fullstendig utelukket. Hun benyttes bare til sex, og i den grad hun ellers bygger opp om det mandige.

²⁸ Det kan være verdt å minne om at faren aldri har noe navn i romanen. Han eksisterer bare som representant for fedre og mannsfellesskapet – mannsforbundet.

forent i nærmest psykopatisk²⁹ innstilling til kvinnen hvor hun reduseres til objekt. Dessuten kan samfunnet i Odda uten tvil beskrives som sentrert omkring mannens sfære som resultat av bl.a. en samfunnsstruktur med mannen som hovedforsørger. Fordi egenskapene rå styrke, overlegenhet og hensynsløshet knyttes til mandighet, opphøyes disse til skattede verdier, delvis også av kvinnene som representerer motsatsen – det svake, hvis rolle fra gammelt av er uoppfordret beundring av makt og styrke.

Mandighetsdyrkelsen eksisterer altså som overgangsformer, polymorfe, mer enn rendyrkede eksemplarer, og i *Blind* registrerer jeg hele spekteret av mer eller mindre fremtredende uttrykksformer. Protagonen Geir, går nærmest psykopatisk inn i mandighetsdyrkelsen, utvikler seg stadig lenger bort fra kvinnen som menneske, og griper om mandighetsdyrkelsen som libidinøs livsform. Miljøforandringene endrer ikke holdningen fra ungdomstiden hvor hevnmotivet var drivkraft, men bevares uavbrutt gjennom klassereisen. Under huden ligger nemlig angsten og mindreverdighetskomplekset som bare overvinnes gjennom selvhedelse. Denne får sin oppreisning og oppfylles gjennom sex og overgrep mot kvinner som tilsynelatende ikke disponerer *mannsforbundets verdier; kontroll*³⁰, *aggresjon og moralsk feighet*. De står dessuten utenfor det interne homoseksuelle fellesskapet i sin egenskap som kvinner.

Sentralt i mannsforbundets uttrykksformer er mindreverdighetsfølelsen. Denne uttrykkes ofte gjennom *kroppen* som senteret for dets fysiske realisering. Når romanens fremstilling av karakterenes seksualitet sees i lys av mannsforbundet, er det verdifullt å undersøke mannsforbundets natur og dermed mytene som oppstår i kjølevannet og tildeler mennene roller.

4. 1. Mannen, kroppen og sex

Det viktigste elementet er forståelsen for at mannsforbundet fungerer som forklaring på mennenes forhold til egen kropp og seksualitet gjennom mannsforbundets snevre dyrkelse av det mandige. Når det mandige får status som den høyeste og mest verdifulle av alle verdier, blir resultatet at andre omkringliggende krefter brukes i mandighetens tjeneste. Dette blir en uomtvistelig sannhet og selvfølgelighet som også inkluderer mannens seksualitet hvor

²⁹ Jeg mener med dette uttrykket visse psykopatiske trekk som; manipulerende, sterk trang til å tilfredsstille egne behov og lyster, nedsatt evne til å føle empati og frykt, manglende hemninger i å utnytte andre personer, aggresjonsproblemer, nedsatt forståelse for omsorg og moral, promiskuøs seksuell atferd, egosentrisk med storhetsideer om egen verdi, manglende anger og skyldfølelse (Opplysningene om psykopatiske trekk er hentet fra Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Psykopat>) [lest 14. 07. 2008].

³⁰ Det kan være verdt å minne om det gamle borgeridealets behov for kontroll som kjennetegn på det mandige.

kvinnen representerer objektet for hans fysiske seksuelle lyst og utfoldelse. Nissen forklarer dette slik i boken *Psykopatenes diktatur*:

Men hvor mandighet dyrkes som den høyeste av alle verdier, er resultatet at alle krefter hos mennesket stilles i dette motivs tjeneste. Det betyr også at de seksuelle krefter settes inn i dyrkelsen av mandigheten. Derved framkommer en forelskelse i mandigheten som sådan. På denne måten blir altså mandighetsdyrkelsen automatisk til homoseksualitet (Nissen, 1945, s. 21).

Mindreverdighetsfølelsen, som er så sentral for mannsforbundet, knyttes til stadig voksende behov for overmakt og narsissisme omkring selvet og det mandige. Dette uttrykkes når Geir gjennom egen usikkerhet benytter fysisk og mental overmakt for å fremkalle mindreverdighetsfølelse hos kvinnene, og reduserer deres opplevelse av seksualitet til objekter for hans seksualitet. Klassefesten kan slik betraktes som startskuddet for utviklingen hvor kvinnekroppen oppfattes som, og reduseres til, forhandlingsinstrument, og romanen kan derfor sies å inneha et klart moment hvor det primært fortelles om mannskropper. Kroppene er maktredskap gjennom mennenes fysiske styrke, og går tilsynelatende begge veier; kvinnene forhandler seg frem til husfred, penger og karakterer, og mennene tilraner seg og kjøper bekreftelse for sin mannlighet. Alt handler egentlig om hvordan menn styrer og tilrettelegger for egen makt og kontroll.

Kroppens betydning for mannsforbundet uttrykkes særlig i to former i romanen.

Den første formen er direkte fysisk innvielse i guttens inntreden i manndommen med mannsforbundet som synlig forening menn er medlemmer av slik menn faktisk har forent seg i århundrer. Primitive samfunn hadde også fysiske smertefulle ritualer, påbud, forbud og hemmelige innvielser. Dette har gjerne kjennetegnet mannsforbundet og deres sammenslutninger med eldre menn i ledende maktposisjoner. Elementet av innvielse, mystikk og ritual finnes også i voldtektsscenen hvor Geir har sin seksuelle debut og innvies i voksne menns objektfikserte seksualitet:

Dei tok kvarandre i hendene. Slutta ein sirkel om kvinna som låg der og sov. Open som eit ubeskytta barn. Etter ei stund kjende han at Siggen klemte ein puls inn i handa hans. Instinktivt sende han pulsen vidare til Røldøle to. Kort tid etter kom pulsen tilbake. Fortare og fortare. Det danna seg ein sirkel av energi som skaut snarare og snarare mellom dei fem mennene som stod på kne rundt den nakne kvinna. Til slutt kunne han ikkje merka forskjell frå pulsen i venstrehanda og pulsen i høgrehanda. Dei var alle fem i same energistraumen (s. 192, 193).

Overgrepet mot kvinnen representerer bildet på mannens makt og suverenitet, og danner basis samt røtter på fellesskapet menn imellom hvor kvinnen er den andre, den som stilles i mannsforbundets tjeneste:

Han hadde klart det. Han hadde vist at han var mann. Dei hadde sagt at han ikkje kom til å klara det, men han klarte det. Han hadde klart å få pikken inn i ei kvinne (s. 195).

Mandig kroppsstyrke blir også seksualisert i romanen, og den scenen som uttrykker det sterkeste forholdet mellom mandig fysisk styrke og seksualitet er hvor Nils Kinsarvik løfter steinen på kirkebakken (s. 56 – 57). Kjønnssaftene flommer ut av kvinnene i ren beundring og opphisselse over Nils fantastiske rå styrke, overlegenhet og hensynsløshet. Også for Nils selv er styrken og seieren sterkt opphissende:

Ståpikken hans stanga mot den jordvåte undersida av steinen der han sat med Kyrkjesteinen og JørundsOla i fanget. Det gjekk for han i det same. Kaskadar av sæd klaska mot Kyrkjesteinen (s. 57 – 58).

Den andre formen griper om guttens mentale forhåpning om å realisere seg som voksen mann, og utspiller seg innenfor Oddas eget mannsmiljø. Mannsforbundet i romanen eksisterer som samhörig intim forståelse bygget på makt og avmakt gjennom spill på den enkeltes mindreverdigheitsfølelse. Mindreverdigheitsfølelsen, mener jeg, forklarer farens sterke behov for og opplevelse av fellesskap med arbeiderne på Smelteverket. Fellesskapet representerte makt og stemme mot ledelsen på Smelteverket og dermed den interne tryggheten han søker. Dette sterke behovet blir intenst videreformidlet til Geir slik at sønnen blir delaktig. Det er likevel en forutsetning at Geir må gjøre seg fortjent til kameratskapet gjennom ydmykelser hos Per og Jonien:

Det ville nok blitt ein elddåp for deg den første tida. [...] Eg veit at Per og Jonien ville komma til å køyra deg hardt. Dei kjenner folket ditt. Veit kva vi har stått for og kven vi er. Og derfor også kva dei kan venta seg av deg. I deira klasserom vil du få vaska fram det eigentlege kollektive egèt ditt. Du vil finna din plass. Og gjera ein god jobb for kollektivet og bedriften (s. 71).

Scenen bunner i samme ånd som tidligere tiders innvielse av gutter, og meningen med ordspillet er å utnytte Geirs mindreverdigheitsfølelse, og skape et ønske ved å indikere at gjennom skolen til Per og Jonien blir han komplett mann og fullverdig medlem av fellesskapet. Farens eget behov for trygghet konsoliderer dermed, og gir fremtidig status med sønnen vel plassert innenfor fabrikkSPORTENE:

Og eg ville blitt ufatteleg glad og stolt dersom du tok imot dette tilbudet og overtok stafettpinnen frå meg og blei femte generasjons Smelteverksarbeidar. Husk at tippoldefar din var med og bygde dette verket saman med den nordiske kjernen av bus og slusk (s. 70, 71).

Farens store sorg og smerte over Geirs skolevalg er dyptgående, og berører mer enn omsorg for sønnens fremtid – nemlig skammen. Geirs avvisning og kompromittering av Smelteverket representerer en trussel fordi det positive sterke kameratskapet avvises som uinteressant. Trusselen er reell også fordi den innebærer en mulig avsløring av harde og dårlige, tidvis sjofle arbeidsforhold, og dermed oppløsningen av fellesskapet bygget på et ideal som muligens viser seg å være et luftslott. Hele hans verdisett trues, og avsløringenes følger – motløsheten, blir for umulig og tung å bære.

Det positive samholdet mellom mennene på Smelteverket forvandles i hjemmet til destruktiv kraft. Her er makten lettere tilgjengelig, og faren dominerer via administrative rammer for hva som skjer når. Særlig på det seksuelle området skinner selvhedelse og narsissisme gjennom ved pervers undertrykking av Wallys egen seksualitet, hennes ønsker og behov. Hennes mindreverdighetsfølelse blir slik reell størrelse når hun ikke behandles likeverdig med mannen. I motsetning til Geirs situasjon, antydes det heller ingen forhåpninger om innlemmelse i hans selvsentrerte verden som noe annet enn objekt. Den er uoppnåelig for henne i mannsforbundets homoseksuelle vesen ved at den utelukkende inkluderer menn. Det konstateres snarere at hun, og hennes arbeid er mindreverdig. Slik fungerer systemet overveiende knugende og suggererende til hun omsider bryter ekteskapet.

Mannsforbundets ekstremt viktige kameratskap realiseres altså for faren via Smelteverket og forholdene der. Dette danner grobunn for mytene omkring kollektivet og arbeidersamfunnet når romanen utelukkende leses som klassereise. Geir står tilsynelatende utenfor dette mannsforbundet når han velger individualismen fremfor fellesskapet på Smelteverket, men holdningene om mannen som suveren bærer han med seg.

De seksuelle overgrepene mot Amalie, understreker Geirs distanse til det kvinnelige, og i Karnevalskapitlet illustreres det hvor fjern kvinnen er blitt i dobbel forstand. På bordellet fokuserer han på kvinnen i nest øverste etasje i nabohuset. Som en opphøyd madonna tilbereder hun middag til familien sin. Handlingen er fullstendig fri for seksualitet, og hun elimineres som sexobjekt. Derimot er scenen full av ideologisk oppvurdering av kvinnen både ved den høye fysiske plasseringen, og den tildelte rollen hun gis som mor gjennom

barnefødsler. Besøket hos den prostituerte er dermed tilsynelatende den strake motsetning, men fordi kvinnen blir salgsvare, mister også hun sin egenart og rolle som kvinne og taper egen seksualitet. Protagonistens uavhengighet fra kvinnen når dermed sitt klimaks, mens betraktningen av henne som objekt og hans eget fellesskap til andre menn når sin kulminasjon fordi det seksuelle samlingspunktet representerer indirekte kontakt mellom mennene. Myter om menns fellesskap mot kvinner blir dermed tilsynelatende styrket i romanen.

4. 2. Mannsforbundets objekter

Vinklingen mot kvinnes situasjon forteller at denne er definitivt annerledes. Den preges ikke av et dominerende internt kvinneforbund, men snarere en situasjon hvor de individuelt er underlagt det sterkt dominerende mannsforbundet. Dette innebærer en ordning med grader av anerkjennelse, men de unnslipper aldri det faktum at de er mindreverdige mennene og aldri blir deres likestilte. Det skjeve kjønnsrollemønsteret har på den måten en knugende virkning med sin tilknytning til miljøet, og praktiseres over tid slik at protester synes fremmed og nytteløst. Dette resulterer i at romanens kvinner har et trist fellesskap: de er frarøvet egen seksualitet.

Tilstanden er den samme innenfor ekteskapet som i den single tilværelsen. Den eneste forskjell er alle ekteskapets gjentakelser, respektable bedrag og taushet omkring vold og sex. Tabuet resulterer i fortiet smerte og fornedring for Wally og Amalie i årevis fordi innenfor ekteskapets respektable fasade tåles undertrykking. Skammen ved et mislykket ekteskap blir nemlig for stor. Dermed bærer kvinnene eneansvaret for ekteskapets ansikt utad, selv om fasaden er vel så viktig for mannen fordi ekteskap og samliv statuerer og befester hans makt og myndighet som mann. Dessuten forsøker kvinnene å tilgi, glemme, kanskje bortforklare og forstå, for også de er oppdratt innenfor Oddamiljøets nedarvede begrensninger. Tiden viser at tilgivelse faller lettere enn utvisking i glemselens tåkete slør, og begge kvinnene får omsider krefter og mot til å forlate sine menn. Amalie forlater Geir først når han befinner seg trygt bak fengselsmurene, for selv om hun var bevisst sin situasjon, ble hun værende. Det skyldes kanskje at den slags smerte har minst to stemmer; den rettferdige, høyrøstede, plagsomme stemmen utenfra som samvittighetsfullt roper om likeverd og frihet, og den indre knugende hvisen som torturerer offeret med angst for fremtiden og konsekvenser ute av kontroll. Den fornedrende situasjonen representerer noe velkjent, et onde de har lært å takle. Bruddet derimot, innebærer noe fremmed - det skremmende ukjente hvor utfordringen er omfattende og uoverskuelig fordi de dermed står alene, sårbare og ubeskyttet. Tanker om ensomheten

virker overveldende fordi overgrepenes dype røtter resulterte i usikkerhet knyttet til egne prestasjoner og verdi, samt at selvbildet er redusert til et minimum. De er, for en tid, ubønnhørlig bundet til sin overgriper, og dette representerer kvinnes største hindring:

Fem år hadde ho gått og bore på denne mørke løyndomen. Ho hadde bite den i seg. Aldri fortalt den til noen. Kva ville folk tru om henne dersom ho fortalde noe slikt? At ho ikkje klarte å setta seg til morverge, at ho let seg voldta av sin eigen mann, at ho ikkje sparka han ut av senga, at ho ikkje gjekk frå han same dagen. Og aldri vende tilbake. At ho ikkje let han reisa heim åleine dagen etterpå. At ho ikkje tok eit anna fly, og bad han flytta ut av leilegheita hennar fort som faen. At ho ikkje melde han til politiet. Det var ingen ho kunne snakka med om det som hadde skjedd. [...] Ho var død. Seksuelt død (s. 167).

Romanen åpner dermed, fra leserens synsvinkel, for undring over kvinnes store tålmodighet, og opplagt bevisste avstand til og salg av egen kropp. Kroppen selges for husfredens skyld, men også for penger og ambisjoner. Alt er i den enes kontroll og favør på alle plan.

Fordi prostitusjon i alle former handler om menns seksualitet, er romanen omtrent blottet for den kvinnelige, og dermed blir vinklingen omkring kvinners seksualitet vanskelig. Skulle jeg skrive om kvinners seksualitet i *Blind* måtte jeg skrive om det fraværende. Det er derfor naturlig å undersøke også prostitusjon fra mannens side, og hvorfor engasjementet er så attraktivt for Geir. Det er særlig det siste forholdet som er interessant.

4. 3. Prostitusjon

Mannsforbundets forhold til prostitusjon knyttes til fellesskapet med andre menn fordi de deler samme kvinne. Søkningen mot prostituerte innebærer dessuten også bekreftelse på mannligheten. Fordi kjønnsidentiteten er så grunnleggende i romanen og knyttes til anerkjennelse og tilhørighet, er bekreftelsen på manndom ekstremt verdifull. En tydelig feminin kvinne, som Lena fra Ukraina, representerer motsetningsforholdet og understreker og fremhever dermed det mandige. Hun fremprovoserer bevisst seksuelle ønsker, og forsterker Geirs syke ego og dyrking av selvet. Han besnæres også ved vissheten om at hun kommer fra et land hvor prostitusjon, ifølge henne selv, er eksportvare. Dermed underbygges hans egen private legalisering av prostitusjon, og han oppfatter hennes fraskrivelse av egen seksualitet som individets valg. Hennes tilbud og offer virker i førstningen provoserende på Geir. Dette understreker i større perspektiv kvinnens tilsynelatende avstand til egen kropp, og bygger opp

om myter og forestillingen om kroppssalg som kvinnens eldste, og til dels naturlige frivillige yrke.

Det er da nærliggende å oppfatte kvinners prostitusjon og menns kjøp av tjenesten som eldgammel tradisjon nyttesløs å endre fordi begge parter synes interesserte i opprettholdelsen. Lenas villighet kan likevel lett knyttes til maktforskjellen mellom Geir som mann fra et rikt land, og hun som kvinne fra et fattig land. Her handler mye om hvem som har makt til å tolke virkeligheten, og når fortolkningen skjer på mannens premisser blir Lenas prostitusjon en etablert måte å overleve på:

Alle ukrainske jenter visste at sexsal var ein del av kvardagen, og den einaste måten å komma seg opp og fram på i verda, var gjennom å selja det mannfolka ville ha, enten det no var gjennom ekteskap eller gjennom meir offentleg distribusjon (s. 236 – 237).

Hennes ”redning” blir derfor hans ustyrlige drifter som åpenbart ikke kan likestilles med gjensidig sexakt i og med at Geir gjør Lena til handelsvare. Lenas frivillighet og tilbud åpner for Geirs selvsentring som betalende kunde, og blottlegger at hans tidvis dyriske narsissistiske seksuelle behov må tilfredsstilles. Forholdets natur, og hans behov for utfoldelse, indikerer at ingen medmenneskelige krav stilles til Geir om gjensidig respekt og seksuell utholdenhet, engasjement, følelser eller teknikker. Det er åpenbart og utilsørt at hans egen tilfredsstillelse er i sentrum: ”Lena stilte seg til disposisjon for han. Og han tok for seg i pakt med dei krav han hadde til god sex” (s. 237).

Det seksuelle avgrenses derfor i hovedsak til et rent fysisk fenomen for Geir, og med vilkår som bunner i forestillingen om menns seksualdrifter som tegn på styrke, og utholdenhet. Dette forsterkes av arbeiderbakgrunnen fra Odda. De seksuelle lyster blir uimotståelige drifter, og sterke makter mennene er underlagt. Til tider presenteres likevel begjæret nøkternt som en renslig affære. Dette fremgår i hans sterile besøk på horehuset i Helenenstrasse³¹.

På tross av romanens sentring omkring det kroppslige og mannens selvsentrerte lyster og utfoldelser, blir Geir tidvis innhentet av det menneskelige aspektet ved at han fantaserer om det normale borgerlige livet. Han ønsker ikke å dele Lena med andre menn likevel, og

³¹ Helene er gresk og betyr ironisk nok ”lysende” eller ”strålende.” Navnet knyttes gjerne til Iliaden og fortellingen om Trojanerkrigen som ble utkjempet for den vakre Helene.

fantaserer om fremtiden med henne, med hus, barn og ambisjoner for professoratet sitt. Glimtet inn i kameratenes tilværelse er kortvarig. Drifter sterkere enn fornuften overtar herredømmet over kroppen i en scene fylt med all makt en narsissistisk og misogyn mann kan ønske seg.

Hans ytterste og siste seksuelle eskapade med Lena blir sadomasochisme. Lekens innhold og ordets etymologi forteller hvorfor Geir har nådd endestasjonen. Uttrykket består av to ledd, hvor første ledd defineres i nettutgaven av bokmålsordboka³². Det er avledet fra sadisme som innebærer: ”sykelig kjønnsdrift som blir tilfredsstilt ved å pine og plage den annen part; sykelig lyst til å pine og plage andre” (lest 26.05. 2008). Det neste leddet *masochisme* er sadismens motstykke og betyr tilfredsstilling ved å motta smerter. Denne biten av akten befinner seg sannsynligvis utelukkende i Geirs hode, for selv om Lena samtykker taler lite for nytelse. Selve iscenesettelsen av akten er forbundet med begreper som trelldom og disiplin (bondage and discipline), dominans og underkastelse, samt sadisme og masochisme (BDSM). Geirs sykelige behov for kontroll får dermed uutømmelig utløp, og akkurat som de tyske parkene representerer hans perfekte definisjon på orden, blir sadomasochisme hans private utløp for herredømme, selvhevdelse og dominans. På dette absolutte ultimale nivået overlates ingenting til tilfeldighetene, men alt er i herrens makt:

Ho stod framoverbøyd over pulten. Ho var avkledd frå hoftene og ned til føtene. På føtene hadde ho fått behalda dei små svarte pumpsane. Like over skorne var det surra eit svart stramt tau som batt henne til dei aluminiumsgrå beina på pulten. [...] Armane hennar var trekt ut til kvar si side av pulten, og festa med kvart sitt lange svarte tau ned mot stålryrsbeina. Slik ho låg framoverbøyd, med armar og bein dratt ut til kvar si side, såg ho ut som eit knekt kors³³ i svart, raudt og kvitt (s. 238 – 239).

Gjennom seksuell eksperimentering og lek, som innebærer oppfyllelse og konsentrat av alle hans inderlige dyptgripende behov for oppreisning, oppnår Geir allmakt og hever seg fullstendig over tidligere ydmykelser. Men ekstasen er kortvarig, og han avsløres brått av professor Ulrich. Panisk, og skremmende bevisst sin fortid, rømmer han vaklende inn i den falske tryggheten til velordnede Bürgerpark.

³² Norske ordbøker. Artikkel fra bokmålsordboka. Oppdatert 14. juli 2007 av [C.-E. Ore](http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?alfabet=n&renset=j&OPP=sadisme) Tilgjengelig fra: <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?alfabet=n&renset=j&OPP=sadisme>

³³ Beskrivelsen gir unektelig assosiasjoner til hakekorset. Lena ofrer seg for noe større enn henne selv.

3. 4. Menn og vold

Hvis forholdene omkring Geir og faren, underlegenhetsfølelsen og angsten for motløsheten uttrykt gjennom kroppslige handlinger ses i sammenheng med mannsforbundets forherligelse, opphøyelse og sentrering omkring det mannlige, blir resultatet uunngåelig en type disiplinering av mannen ut fra gjeldende normer – Oddamiljøets normer. Et annet moment er enkeltindividets realisering av mandighetskomplekset. Geirs tydelig utviklede sterke narsissisme beveger seg mot psykopatiske tendenser gjennom stadig behov for kontroll, hensynsløshet og seksuell overmakt rettet mot kvinnen. Omstendighetene kan forklares med mannsforbundets koordinerte og nære forhold mellom aggresjon og kontroll. Hans behov for kontroll og regelbunnede tilstander uttrykkes til tider sykkelig detaljert. Når han beskriver Amalies kjærlighet til de norske skogene blottlegges et forskrudd og irrasjonelt forhold til naturen i en absurd scene som minner om Ingvar Ambjørnsens karakter, Elling. Også han henger seg opp i detaljer som utbroderes i det uendelige slik Geir uttrykker sitt forhold til de norske skogene:

I ein norsk skog kunne du derimot aldri vita kva som møtte deg. Der var alle mulige sortar rota saman i eit einaste kaos. Bjørk og selje, trost og lønn, gran og kongle, furu og hakkespett, gauk og einer, barlind og sisik. Det var eit einaste samansurium heile greia. Ikkje orden på noen ting. Det var skremmande, var det. Skremmande og uhyggelig var ordet (s. 113).

Da foretrekker han opplagt tyske parker hvor trærne står velordnet med tilhørende navnskilt på tysk, engelsk og latin (s. 113). Han uroes derimot over kameratenes rolige familietilværelse, fordi han oppfatter den som ”ein slags feminin reingjeringskamp mot den skitne og mindreverdige maskuliniteten” (s. 127). Den er derfor mannsfiendtlig og farlig.

Geirs innstilling til livet kan beskrives som en kritisk negativ spiral av kampholdninger som i følge han selv startet på klassefesten. Det er derfor interessant å merke seg Ingjald Nissens kommentar til akkurat dette fenomenet i boken *Seksualitet og disiplin*: ”Psykopaten selv fører som oftest sine vanskeligheter tilbake til ulykke i kjærlighetslivet” (Nissen, 1934, s. 14). Hvis antagelsen om at Geirs oppførsel skyldes psykopatiske trekk med ekstrem innlevelse i mannsforbundets utfoldelse via kroppen, blir livsmønsteret hans lettere å forstå. Og hvis dette sees i sammenheng med Geirs totale ansvarsfraskrivelse, synliggjøres også protagonistens flukt til det suggererende ubevisste. Han synes aldri å forstå sammenheng mellom handling og konsekvenser, og sjokket blir desto større på slutten når fluktmulighetene er eliminerte. Tilbake står det uunngåelige oppgjøret.

Kåre Helgesens litt diffuse rolle i romanen blir derfor en traust motvekt til volden. Hans vesen innbyr til forståelse med et smil på leppene, men selv hans rolige bestemte natur innebærer en sterk innsigelse mot kvinnen. Han dukker taust ned i askesen og benytter impotens som uttrykk for protest mot konen, Edna Helgesen. Dermed statuerer nettopp han fullstendig uavhengighet fra kvinnen:

Det var i kjellaren Kåre Helgesen heldt seg om dagane etter at han var gått av som adm. dir. i bilbransjen. Der var han om kveldane utanom måltida. Ofte sov han der også om nettene, heiv over seg eit pledd, og sov der til det var tid for kaffi, frukost og dagens avis. Det seksuelle samlivet hadde tatt slutt for mange år sidan. Og noen annen grunn til å dela nettene og senga med pratemaskina og dårleg samvittigheitsinnpiskaren Dame Edna³⁴ såg han ikkje (s. 123).

Også han reduserer kvinnen til sengepartner, og avviser henne fullstendig når seksuallivet er dødt. Han foretrekker kjellerhulen, grotten, som representerer hans private tilfluktssted og hemmelige verden av samlede skatter og verdisaker. Bruken av grotte som tilfluktssted kan tolkes på flere måter, men jeg finner Hans Biedermanns dybdepsykologiske tokning i *Symbolleksikon* mest relevant:

Tilbøyeligheten til å søke tilflukt i grotten er et urbehov. Det er rett og slett en slags skyhet. Å begi seg inn i grotten betyr psykologisk sett å vende tilbake til morslivet. Å fornekte fødselen, å dykke ned i skyggene, i en ennå ikke differensiert, nattlig verden (Biedermann s. 143).

Fordi kjellerhulen er et tilfluktssted fra pratsomme Edna, blir det ekstremt viktig å stenge henne ute. Hvis hun slipper inn, og trår over grensen til hans sfære, brytes nemlig symbolikken omkring hulen som hans trygge skjermede fristed:

Men han hadde stoppa henne hardt og kontant frå dag ein. Han rykka vondet opp med rota. Jaga henne på dør. Han meinte alvor. Ho skjønte det. Prøvde å grina seg inn til han. Prøvde å trua seg inn til han. Men inn kom ho ikkje. Han hadde forskansa seg bak denne veggen. Bak si innte grind. Bak denne muren av tagnad. Ho ville aldri meir nå inn til han (s. 124).

Edna er for all fremtid fullstendig og ubønnhørlig avvist. Hun er avseksualisert og redusert som hustru og medmenneske til tomhet og en teatralisk tilstand omgitt av nips og snakk. Geir derimot mottas med åpne armer i mannsforbundets hemmelige, interne, stille språk og forståelse:

³⁴ Dame Edna var en fargerik og frodig australsk bok og T. V figur på 1970tallet. Figuren var egentlig Barry Humphries utkledd som kvinne. Altså en mann i kvinneforkledning.

Geir Kinsarvik reiste seg samtidig med svigerfaren. Som om dei skulle vore to sjeler og ein tanke, tenkte han. Som om dei stod under kommando av same patriarkalske oberst. *På skulder gevær! Høyre om!* (s. 124).

Selv om Edna tilsynelatende har overtatt makten i hjemmet, beholder Kåre sin integritet som mann nettopp i avvisningen av henne, og hans moralske feighet, tilbaketrekning og utestenging fremhever hennes ensomhet og mangler. Holdningen minner om urgamle skikker og tradisjoner hvor unge menn ble innprentet forakt for kvinnen. Dette skyldes egentlig mannens frykt for hennes styrke, men blir omformet til protest mot kvinnen som svak og farlig.

Romanen fremstiller utvilsomt mannen som voldelig, men uten eksplisitt forklaring på problematikken. Vold og misbruk av kvinner kan dermed oppfattes som konsekvensen av Geirs dårlige håndtering av klassereisen, men da tilsidesettes påvirkninger og holdninger fra oppveksten. Volden kan også forklares som resultat av den traumatiske opplevelsen i ungdommen, slik han selv indirekte gjør, eller som tilfeldige omstendigheter og tilbud menn må forholde seg til. Men på den annen side, når mennenes oppførsel sees i sammenheng med mannsforbundet, stilles forklaringen i et annet lys. Mannsforbundets vesen forherliger det mannlige, og fremprovoserer sannsynligvis Geirs psykopatiske trekk. Konsekvensen blir en mann med store mentale problemer og mindreverdighetsfølelse. Romanen forteller simpelthen ikke om tilfeldige omstendigheter og en tilfeldig mannskarakter, men om en nøye konstruert selvsentrert karakter svært ulik den vanlige normale mann.

4. Stereotyper – kjønnsideologi eller brudd?

Den stereotype fremstillingen av mennene i *Blind* fører tankene tilbake til Per Folkessons uttalelser i boken *Nordisk mansforskning – En kartläggning*:

I den stereotypa framställningen av mannen framställs han som någon som är bunden till sin kropp och sin sexualitet och sina drifter. Så kan män också känna igjen sig slälva att det är där maskuliniteten visar seg (Folkesson, 2000, s. 110).

Det er gjennom driftene at Geir og farens maskulinitet vises. De er potente menn til sammenligning med Kåre Helgesen som velger impotens og hulen som maskulin protest og tilfluktssted. Nettopp dette forholdet gjør romanen spesielt interessant fordi mennene knyttes til og drives av kroppen mer enn intellektet. Og bakenfor, uansett om mennene fremstår som

voldelige overgripere, eller tause, resignerte mannsfigurer, kan deres sympatiske forhold til hverandre sammenfattes i innbyrdes, gjensidig, og stilletende forståelse – mannsforbundet.

Mannsforbundets vesen er spennende også sett i forhold til komplekset biologisk kjønn og gender. Særlig når det gjelder vold og maktbruk knyttet opp til myter fordi dette danner mye av basisen for diskusjoner omkring menn og sexovergrep. Man kan derfor spørre seg om forfatterens bakgrunn, autors allvitende stemme i romanen og psykososiale forhold, betraktes som viktige nok.

Feministen Eva Lundgren³⁵ er en av dem som forholder seg til dette spenningsfeltet når hun argumenterer og trekker konklusjoner. I tillegg har også representanter for mannsforskningen kommet med innrømmelser hva dette angår. Jørgen Lorentzen er inne på noe av det samme, men bare delvis. I boken *Maskulinitet, Blikk på mannen gjennom litteratur og film* kommenterer han Lars Ramslies bok *Fatso*. Kommentaren er interessant og sammenlignbar fordi den gjenspeiler samme fullstendig negative beskrivelse av menns seksualitet som den i *Blind*, selv om karakterene ellers er ulike. Lorentzen sier at:

Fatsos blikk forsterkes imidlertid av de signalene han synes å lese i kulturen. Signaler om at kvinners seksualitet er skjønn, mens menns seksualitet er skitten og problematisk (Lorentzen, 2004, s. 149).

Mannsseksualiteten fremstilles overveiende som problematisk gjennom skittenhet og seksualisert vold.

Mennes brutale seksualitet i romanen oppfattes, og unnskyldes, av karakterene som styrt av biologi mer enn konstruerte kjønnsroller. Kjønnsmysten blir dermed klemt mellom spenningsfeltet biologisk kjønn og sosialt skapt kjønn (gender) fordi karakterene forholder seg til Oddas arbeidssamfunns normer og sosialt aksepterte roller, mens leseren, som privilegeres med oversikt og avstand til romanen, har mulighet til å betrakte det skapte kjønn i historisk perspektiv.

Fordi skildringer av overgrep mot kvinner er utbredt i bl.a. litteratur, kan dette skape illusjoner om vold som latent fenomen i menn generelt, men opplysningen svensken Daniel Ekman presenterer i boken *En mans bok – om manlig identitet – teorier, ideal, virkelighet* forteller noe annet:

³⁵ Meg bekjent har hun ikke kommentert denne romanen.

De patriarkaliske maktstrukturerna genomsyrar hela vårt samhälle och de måste erkännas som en existerande överbyggnad.

Samtidigt är det viktigt att konstatera att män faktiskt beter sig olika. Samtliga män missbrukar inte sin överordnade ställning över kvinnorna genom att använda våld. Långt ifrån alla män är kvinnomisshandlare, 80 – 90 procent brukar aldrig våld. Det borde därför inte vara mansapparaten i sig själv, som är den egentliga källan till våldet. Somliga menar därför att orsakerna står att finna i individuella och sociala faktorer. (Ekman, 1995, s. 196).

Statistikken indikerer at Geir og faren ikke representerer flertallet av virkelighetens menn. En forklaringsmodell om biologi som svar på maskulin vold faller dermed bort i virkeligheten, mens den opplagt er til stede i romanen. Når menn knyttes til vold i litteraturen slik at myten overlever, fremstår dette som litterær overeksponering av det voldelig virkelige mindretallet. Eva Lundgren skriver i *Gud og hver mann* at menn som slår ikke bryter med sine kjønnsgrenser (Lundgren, 1990). Når uttalelsen ses i lys av Ekmans forskning, blir dette feil fordi tallene beviser at de faktisk gjør det. Lundgrens forklaringsmodell stemmer derimot med romanen i den grad vold knyttes til miljø og enkeltindivider med psykopatiske trekk, men ikke med hele samfunnet generelt.

Myter om menns fellesskap mot kvinner styrkes tilsynelatende i romanen, og underbygges av forfatterens kunnskaper innenfor sosiologiske komponenter som miljø, påvirkning av selvbildet og rolleforventning. Gjennom mannsforbundets spill på mindreverdighetsfølelsen hos individet skapes et bilde av en forstyrret mannsperson som fungerer tilsynelatende normalt med familie og høyere utdanning, men bak fasaden lurar aggressivitet og et sterkt behov for kontroll. Samtidig presenteres svigerfaren som det totale motstykket, mens sannheten er at hans impotens representerer den absolutte utstøtelse av kvinnen. Historien om Nils Kinsarvik derimot, fortelles ufordekt som en myte pga sine sterke overdrivelser. Den kan betraktes som den ultimale kobling mellom mannsstyrke og seksualitet hvor kvinnene slutter seg til ringen av menn og beundrer manndommens styrke og råskap. Ellers blir mytene som spinnes omkring menn i romanen brutt ned av Daniel Ekmans forskning. Denne viser at mannskulturen ikke nødvendigvis fører til vold.

3. Avslutning

Kapittel 7. Mytenes funksjoner

1. Faktorer for forståelse

Bevegelsen ned i romanens materie av komposisjon, form og innhold skjer i flere trinn hvor sammenhengen mellom trinnene kan karakteriseres som en helhet fordi det ikke eksisterer klare grenser. I stedet dominerer helheten og skaper romanen slik den fremstår med språket som nøkkelen til romanforståelsen.

Det første trinnet er romanens komposisjon av kapitler som et livsløp på 40 år. Innenfor disse årene fullfører Geir sitt liv innenfor den menippeiske satirens handlingsarena på jorden, i underverdenen og på Olympen. Selv om karnevalismen med all dens overflod er representert, mangler overskuddet og evnen til fornyelse. I stedet preges romanen av en spenning mellom impotens og groteskens burleske humor.

Det andre trinnet fører derfor inn i satirens og romanens makabre lek og harselering med karnevalstradisjonen og dennes spill med det sakrale og det profane. De kristne religiøse mytene avsløres gjennom sjanger og tradisjon som verdiløse for protagonisten og andre karakterer. De gamle mytene på sin side, understreker og underbygger åpent eller mer tilslørt handlingens groteske tilsnitt. Satiren utfolder seg innenfor forhold som uttrykkes og utdypes via groteskens humor, og ikke minst overdrivelser gjennom romanens detaljert beskrevne kroppsvæsker.

Det tredje trinnet er språkets rolle innenfor det psykososiale, og hva dette avdekker med hensyn til Geirs mentale utvikling og ustabilitet. Det er spesielt på dette trinn de moderne mytene utspinner seg og avsløres gjennom hans fastfrosne tilhørighet til Oddamiljøet, et miljø jeg mener autor sterkt ironiserer i Fars tale.

Fars tale leker språklig innenfor det Bourdieu omtaler som *habitus*, det kulturelle livsrom, fordi faren vekselvis benytter seg av språklige klassespesifikke virkelighetskonstruksjoner, og andre språklag. Det er derfor viktig å være bevisst autors rolle i dette kapitlet hvor han, fremfor noen andre steder, opptrer som forfatterens talerør. Den språklige konstruksjonen understrekes også av Schiefloe:

Den kulturelle kapitalen som skapes gjennom preferanser, språk, kompetanse og livsstil i forskjellige habitus, bidrar i neste omgang til å vedlikeholde den generelle sosiale ulikheten”(Schiefløe, 2003, s. 240-241).

De språklige grensene i romanen uthules i dette kapitlet hvor arbeiderspråk og akademisk innsikt og språk blandes sammen.

Samfunnsstrukturer avsløres hvor menn forgriper seg på kvinner, styrt av innbilt biologisk kraft, magiske rituelle gjentakelser og mannsforbundets overveldende makt. Fordi Geir fokuserer blindt på utdanning, overser han den opprinnelige årsak til flukt som befinner seg i oppvekstmiljøet. Flukten var et oppgjør i sin spede begynnelse etter klassefesten, men ble egentlig aldri fullført. Han blir livsstilsforsker, men er åpenbart blind for momenter og mulige konsekvenser omkring forhold i egen oppvekst og livsstil. Dermed forblir han fanget i fortidens nett og unnslipper bare tilsynelatende, men nok til at han sanseløst lever på livsløgnen inntil han brutalt innhentes av fordums minner og nihilistiske livsførsel. Forankrede tradisjoner og arv skaper slik ubrytelige bånd som Geir ikke makter å løsrive seg fra selv om nettopp *det* er prosjektet når han foretar klassereisen. Mannsmytene bidrar dermed til utformingen av et bilde av protagonisten fanget i egen fremadskridende narsissisme.

Når man betrakter hele romanen, og de psykososiale forholdene gis den plassen jeg mener de fortjener, må klassereise som eneste tema forlates. Undersøkelser av språkets eget regime muliggjør forståelsen av en større kompleksitet hvor samspillet mellom delene styrer komposisjon og form, samt språkets tilknytning til romanens psykososiale side.

Kjennskap til språkets rolle innenfor forskjellige interessefelt er derfor nødvendig i avsløringen av Geirs fastlåste negative rollespill og manglende personlige utvikling tross sosial mobilitet. En dobbelthet avdekkes hvor hans fagspråk befinner seg på et høyt nivå, og er en sterk kontrast til hans personlige hverdagsspråk som generelt preger romanen. Per Morten Schiefløe gjør også oppmerksom på dette når han skriver:

Det er særlig evnen til å anvende abstrakte begreper og kompliserte setningskonstruksjoner som skaper viktige skiller mellom folk. [...] De som sosialiseres inn i en *begrenset kode*, får et språk som er mer konkret, knyttet til nære ting og egne erfaringer. Grammatikken er enkel og ordtilfanget begrenset (Schiefløe, 2003, s. 267).

Elementer i språkforståelsen blir tydeligvis lett oversett og forbigått. Hvis romanen utelukkende leses som klassereise fra arbeidermiljø til professorat, ignoreres språkets dyptgripende rolle i romanen. Det er likevel innlysende at forholdet er gjeldende også når hovedtematikken er klassereise.

Språkets rolle

Denne tankerekken fører naturlig nok til spørsmålet: Kan flertydigheten i mytene og språket alene rettferdiggjøre bestemte tolkinger?

I så fall blir det mulig, ikke bare å opprette, men også bekrefte forbindelseslinjen mellom to teoretikere som fokuserer på språkets iboende kraft. Dermed knyttes Roland Barthes myteforståelse og myteteori som skildrer prosesser i språket til Mikhail Bakhtins teori om romanspråket som arena for grotesken og latterkulturens estetiske oppfattelse av verden. Det er nå også viktig å huske at mytene er prosesser som omdanner en hendelse eller et fragment og endrer dettes opprinnelige betydning.

Hvis min tolkning er relevant, vil nødvendigvis kombinasjonen erkjenne og befeste helheten basert på enkeltdelene, teoretiske størrelser samles dermed og forenes i en konklusjon. For *Blinds* del må konklusjonen bifalle tolkningen av romanen som uttrykk for mannsseksualitet, og gjennom bekreftelse finne en iboende godkjennelse av spørsmål som stilles omkring mannsseksualitet, og kun den, fordi kvinneseksualitet ikke gis rom i romanen. Den eksisterer simpelthen ikke.

Dessuten er romanen et godt eksempel på autor som formidler av ideologi, avdekket via autors rolle som mellommann for forfatterens kunnskaper innenfor eget forskningsfelt. Ved å desavuere og dermed overse forholdet, ribbes romanen for dybde, innsikt og kunnskaper om språkets evne som formidler av sammensatte karakterer. Oppmerksomheten fjernes dermed fra helheten og den litterære virkeligheten i romanen. Resultatet blir at romanens språklige stabilitet og balanse ikke opprettholdes, men kommer i et misforhold som resulterer i en ensidig forklaringsmodell om klassereise. Forholdet kan muligens knyttes til mytenes rolle som "sannheter," og Bakhtins tolkning med at romanen innehar prosesser som jobber med tid og rom. I disse prosessene eksisterer mytenes dynamiske tilstand samtidig som romanen innehar en omfattende rolle som myteformidler.

Språkets omfattende og gjennomgripende rolle i alle romanens deler, kan sees i lys av Bachtins forståelse i *Ordet i romanen*. Her tenderer han mot samme språkforståelse som Roland Barthes i hans forskning på mytologier:

Endnu dybere og mer væsentlig betydning får indstillingen på det fremmede ord i menneskets ideologiske tilblivelsesproces i ordets egentlige forstand. Det fremmede ord optræder allerede her ikke i egenskab af vidnesbyrd, bekendtgørelse, regler, skabeloner osv. – det bestræber sig på at bestemme selve grundlaget for vores ideologiske forhold til verden og vores adfærd, det optræder her som *autoritært ord og som indre overbevisende ord* (Bachtin, 2003, 166).

Den bærende kraft gjennom hele romanen uttrykkes dermed gjennom ironi, intimt presentert av allvitende autor med kjennskap til spillet og kunnskapene bakenfor ironien.

Karnevalismens maskeradespill er derfor ingen overraskelse siden romanen teknisk sett besitter satirens tosidige ansikt og rendyrkede påfallende egenskaper, ett ord kan ikke nødvendigvis tolkes bokstavelig.

Når Geir Kinsarvik derfor fremstilles som et uhyre skapt av dårlig tilpasset klassereise, forenkles forklaringen og fokuset rettes ensidig mot karnevalsmaskens åpenbare ansikt. Det skjulte ansikt, narrens skremmende spill og ironi forbigås i taushet fordi det ikke oppdages, eller fordi avsløringen av maskens skjulte ansikt er for skremmende til å avsløres.

Litteraturliste

Primær:

Seljestad, L. O. (2005) *Blind*. J. W. Cappelens Forlag a. s. Trykk: Nordbok AS.

Sekundær:

Andersen, P. T. (1986) "*Den allerede leste boka*". Artikkel i Norsk litterær årbok 21 årgang. Det norske Samlaget. Trykk: Gjøvik trykkeri A.S.

Arntzen, Kunnskapsforlaget, H. Askhehoug & Co (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA, Oslo 2003.

Bakhtin, M. (2001) *Karneval og latterkultur*. DET lille FORLAG, Fredriksberg. Sats & tryk: N. Christensen Grafikk ApS.

Bakhtin, M. (2003) *Latter og dialog*. Cappelen akademisk forlag. Trykk: AIT AS e-dit.

Bakhtin, M. M. (2003) *Ordet i romanen – moderne tænkere*. Gyldendal. Trykk: Narayana Press, Gylling. Denmark.

Barthes, R (1999) *Mytologier*. Trykk/innbinding: AIT Trondheim AS, 1999

Biedermann, H (1992) *Symbolleksikon*. J. W. Cappelens Forlag a.s.

C. –E. Ore.(2007) *Bokmålsordboka*, Norske ordbøker. Kunnskapsforlaget.

Ekman, D (1995) *En mans bok – om manlig identitet – teorier, ideal, verklighet*. Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm.

Fløgstad, K. (1981) *Loven vest for Pecos – og andre essays om populærkunst og kulturindustri*. Gyldendal Norsk Forlag A/S. Oslo. Trykk: Hestholms Boktrykkeri A.s,

Folkesson, P. (2000) *Nordisk mansforskning: - en kartläggning*. Karlstads universitet. Institutionen för samhällsvetenskap. Jästäldhetscentrun/Genusvetenskap. Karlstad. Universitetstryckeriet.

Frønes, I. (1998) *Den norske barndommen*. Cappelen Akademiske Forlag as. Trykk: Valdres Trykkeri, Fagernes.

Gunnarsson, B. L & Liberg, C. (1992) *Språk, språkbruk och kön. Rapport från ASLA:s nordiska symposium Uppsala, 7-9 november 1991*. ASLAS:s skriftserie. Uppsala.

Herlitz. G. (1992) *Kulturgrammatikk – Kunsten å møte andre kulturer*. Global kommunikasjon A/S, Holmestrand. Falch Hurtigtrykk, Oslo.

Holter, Ø. G. (1999) *Mannsforskning i Norge*. Norges forskningsråd. Området for kultur og samfunn. Trykk: Norges forskningsråd.

Jensen, S. (2005) Anmeldelse, *Seg selv nok: Kultur*. Aftenbladet. No. 14 februar. [Internet] Tilgjengelig fra: <http://web3.aftenbladet.no/kultur/article177886.ece?service=print> [lest 20. 10.2007].

Kittang, A (2003) Nissen Ingjald. I: *Norsk biografisk leksikon* 2 utg. Bind 6, red. J. G.

Kittang, A. m .fl. (2003) *Moderne litteraturteori – En antologi*. Universitetsforlaget AS.

Korsvold, K. (2005) *Pangstart med arbeiderroman* **Litteratur**. 07. januar. [Internet] Tilgjengelig fra: http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article942945.ece [lest 29. 10. 2007].

Kristeva, J. (1982) *Powers of horror*. Columbia University Press. Guildford, Surrey.

Krøger, C. (2005) *Rystende romandebut* **Bokfakta**. 24.01.2005. [Internet] Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/01/24/421189.html> [lest 29. 10. 2007].

Langås, U. (Våren 2007) Kompendium NO - 202, *Representasjon av kjønn*. Universitetet i Agder.

Lorentzen, J. L, (2004) *Maskulinitet – Blikk på mannen gjennom litteratur og film*. Spartacus Forlag. Trykk: Valdres trykkeri AS. Printed in Norway.

Lorentzen, J. L, (1997) P 2 Akademiet, I Kulturredaksjonen NRK 2, Kulturkanalen, AiT Enger AS, Otta.

Lorentzen. J. L, & Ekenstam C. (2006) *Män i Norden: manlighet och modernitet 1840 – 1940*. Gidlunds förlag. Trykk: Preses Nams, Riga.

Lothe. J, Refsum. C, Solberg. U (1999) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og A/S Gyldendal Norsk Forlag, Oslo. Trykk og innbinding: ROTANOR, Skien.

Lundgren, E. (1990) *Gud og Hver Mann*. J. W Cappelens Forlag a.s. Trykk: Norbok a.s. Oslo/Gjøvik.

Mykle, A. (1994) Samlede verker, *Lasso rundt fru Luna (I)*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo/Gjøvik.

Mykle, A. (1994) Samlede verker, *Lasso rundt fru Luna (II)*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo/Gjøvik.

Nissen, I (1945) *Psykopatenes diktatur*. Oslo, Forlaget av H. Aschehoug & Co.

Nissen, I. (1934) *Seksualitet og disiplin*. H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard). Oslo.

Ringdal. N. J (1998) *Kærlighed til salgs – De prostitueredes verdenshistorie*. Tiderne skifter. Trykk: Nørhaven A/S, Viborg.

Rottem, Ø. (1996) *Lyst – lesninger*. Cappelen Akademisk Forlag. Gjøvik trykkeri.

Ryen, E. (1976) *Språk og kjønn*. Forlaget Novus. Oslo Forlagstrykkeri.

Schieloe, Per. M (2003) *Mennesker og samfunn – innføring i sosiologisk forståelse*. Fagbokforlaget, Vigmostad & Bjørke AS.

Thon, J. H, (2006) *Kritikk og kriterier*. Vinduet 3/1987. Teksten – formidleren – leseren. Kompendium. Institutt for nordisk og mediefag. Kristiansand.

Wikipedia. Den frie encyklopedi. Psykopat. *Oppdatert 17. juli 2008*.

Tilgjengelig fra: <http://no.wikipedia.org/wiki/Psykopat>

Åmås, K.O. (2005) Kommentar, *En debut med reaksjonære trekk*: **Kultur**. Aftenposten – morgenutgave. 02 februar. [Internet].

Tilgjengelig fra: <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200502020050&serviceId=2> [lest 16.10.2007].

Sammendrag

Linn Berit Johansen

Språket og mytene – en reise i maskeradens tegn.

En tolkning av Lars Ove Seljestads roman *Blind*.

Mastergradsoppgave

ved Institutt for nordisk språk og litteratur

Universitetet i Agder

høst 2008

Hensikten med oppgaven har vært å undersøke mytedannelsen omkring menn i romanen, og hvordan språkets fasetter avslører, formidler og forklarer romankarakterenes opptreden. Dette har jeg forsøkt å besvare gjennom romananalysen og granskning av hvilke myter som er fremtredende, samt hvilken funksjon de har.

Romanen *Blind* av Lars Ove Seljestad passet godt til formålet fordi den konsentrerer seg om den mannlige protagonistens lumske sfærer, og særlig Roland Barthes myteteori og Mikhail Bakhtins forskning innenfor grotesken har vært fruktbar. Metoden har derfor innbefattet å skaffe klarhet samt foreta grundig analyse og vurdering av romanens estetiske innhold og psykososiale område.

Oppgaven er gjennomført via undersøkelser på teoretiske aspekter som bakgrunnsmateriale. Deretter leder undersøkelser av mottakelsen til videre granskning av romanens estetikk; komposisjon, form og språk. *Blinds* intertekstualitet plasserer romanen i et litterærhistorisk rammeverk, mens de psykososiale vurderingene åpner for en dypere tolkning av språket, og lesning av romanen som bilde på mannsseksualitet.

Jeg mener at mitt viktigste bidrag til litteraturforskningen har vært å gjøre oppmerksom på den store rollen forfatterens interessefelt kan spille i en roman. Gjennom autors stemme, språket i romanen og mannsmyter avsløres protagonisten som mer komplisert enn det en klassereise skulle tilsi. Språket og evnen til dypere fortolking er dermed avgjørende for romanens dybdeforståelse.